

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”



FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

Dipartimento di Progettazione Architettonica E Ambientale "Teorie e Metodologie"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - XXI Ciclo -

Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

***L'Architettura del Teatro
nella Società dello Spettacolo del Novecento***

Dottorando:
arch. Angela Vasta

Tutor:
prof. arch. Giuseppe Cilento



INDICE

PREFAZIONE

Capitolo primo

I TEATRI WAGNERIANI	p. 1
I.1 Festspielhaus di Bayreuth	p. 2
I.2 Linea di sviluppo dei teatri wagneriani	p. 20

Capitolo secondo

I TEATRI DELLE ESPOSIZIONI	p. 42
II.1 Teatri della Colonia di Darmstadt	p. 43
II.2 Künstlertheater	p. 65
II.3 Werkbundtheater	p. 78

Capitolo terzo

I TEATRI DELLE AVANGUARDIE	p. 91
III.1 Grosses Schauspielhaus	p. 92
III.2 Totaltheater	p. 104
III.3 Teatro Mejerchol'd	p. 115

Appendice	p. 126
------------------	---------------

IL TEATRO GRECO	p. 127
------------------------	---------------

BIBLIOGRAFIA	p. 152
---------------------	---------------



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

PREFAZIONE

La tesi esposta affronta il tema dell'architettura del teatro indagandone lo sviluppo che essa ha avuto all'inizio del Novecento, prevalentemente in area tedesca, nell'ambito dei movimenti di avanguardia teatrale ed artistica, in concomitanza con il delinearsi della fisionomia di quella che Gay Debord definirà negli anni '60 "Società dello Spettacolo", denunciandone la tendenza ad una mercificazione globale. In particolare la riduzione del teatro a prodotto di consumo, soggetto quindi alle mutevoli e contrastanti esigenze di mercato, viene accelerata dalla perdita del carattere di necessità come istituzione culturale, che esso subisce nel Novecento, essendo soppiantato da forme di spettacolo proprie della nuova epoca e dotate di una portata di comunicazione mediatica, quali il cinema e soprattutto la televisione. A ciò si deve la mancanza di un procedimento di definizione del tipo teatrale, analogo a quelli dei secoli precedenti, verificatisi traducendo le implicazioni spaziali dovute alle drammaturgie, alle concezioni sceniche, alla struttura sociale del pubblico e al rapporto del tipo architettonico con la morfologia urbana.

Lo studio compiuto in questa sede ha rintracciato e seguito un filone di ricerca progettuale ramificato in posizioni differenti, accomunate però dal tentativo di definire un tipo teatrale sostitutivo di quello all'italiana, che si ritiene inappropriato sia rispetto alla capacità di preservare un ruolo al teatro nella società moderna, essendo percepito come labile il legame tra i due termini, sia rispetto alle nuove drammaturgie e alle ricadute che esse comportano non solo sullo spazio scenico, ma anche sull'intero edificio teatrale. La radicale rivoluzione estetica operata dal teatro di regia a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, ridefinisce, infatti, la messa in scena come creazione unitaria, cui collaborano armonicamente tutte le componenti dello spettacolo, inclusa l'architettura del luogo che lo contiene.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Capitolo primo

I TEATRI WAGNERIANI



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

I.1 FESTSPIELHAUS DI BAYREUTH

Il Festspielhaus di Bayreuth, fatto costruire da Richard Wagner nel 1876, in collaborazione con l'architetto Otto Brückvald e il consulente tecnico Carl Brandt, è il primo teatro con cui si mette in discussione il tipo all'italiana, rifiutandone la platea a ferro di cavallo e gli ordini di palchi disposti lungo il perimetro, per razionalizzare, secondo criteri ottici ed acustici, la forma dell'auditorium. Il rapporto frontale tra questo e il palcoscenico invece, permane, anzi viene rafforzato mediante il raddoppio della cornice del boccascena, conseguente all'inserimento del doppio proscenio, come piano di copertura mobile della buca orchestrale.

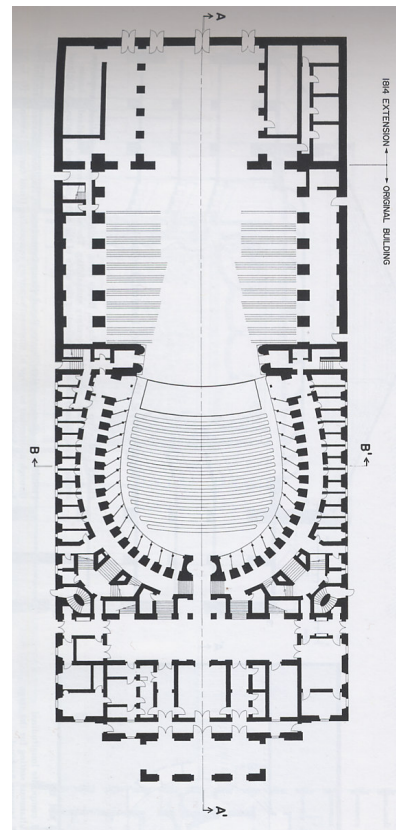
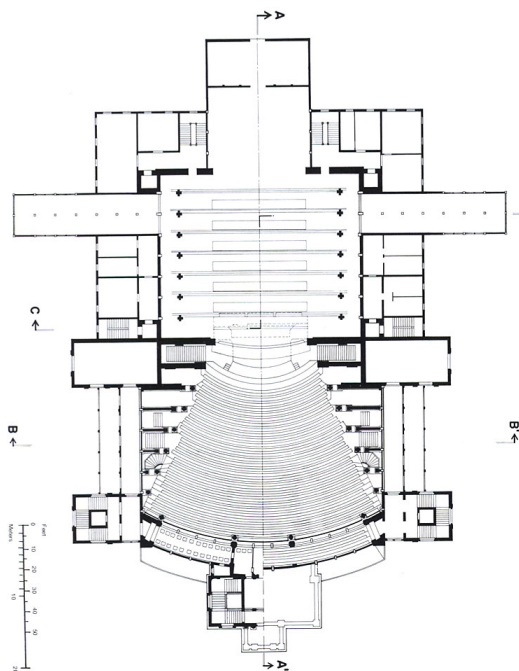


Fig. I.1.1 Pianta del Bayreuth Festspielhaus e del Teatro Alla Scala.



Coerentemente con il concetto di "Opera d'arte totale", Wagner ritiene sia necessario controllare tutte le componenti della rappresentazione scenica, includendo tra queste l'architettura stessa del teatro, da concepirsi appositamente per la rappresentazione del suo *Wort-Ton-Drama*, in quanto nuovo tipo di opera, derivante dall'intima fusione di parola, musica e azione, la cui scena richiede la massima attenzione possibile da parte del pubblico.

Affinché tutti gli spettatori presenti siano equamente messi nelle condizioni di visibilità ottimale, per poter godere a pieno della creazione artistica e riuscire a coglierne i nessi, si adotta per l'auditorium la disposizione radiale del tipo greco, ponendo come limiti delle sedute, sia in verticale che in orizzontale, le linee visuali inclinate a circa 30° gradi, tangenti gli estremi del boccascena.

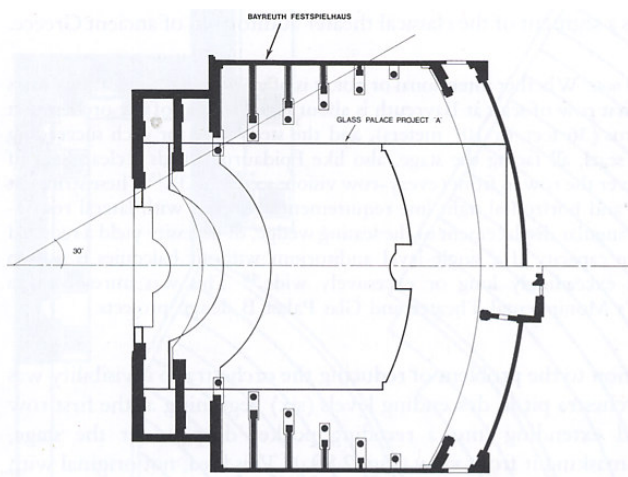


Fig. I.1.2 Schemi planimetrici sovrapposti del Bayereuth Festspielhaus e del Glast Palast Theater di Semper "progetto A".

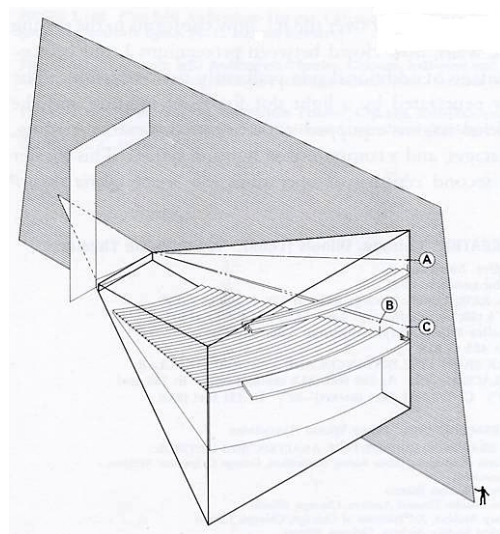


Fig. I.1.3 Schema assometrico dell'auditorium del Bayereuth Festspielhaus.

Il solido geometrico che rappresenta idealmente il campo visivo di un osservatore posto sul palcoscenico, viene tradotto in ordine strutturale con un cuneo gradinato, corrispondente all'accostamento, lungo l'asse di simmetria della sala, di due dei dodici settori circolari ($\kappa\epsilon\rho\kappa\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma = cunei$), determinati da Vitruvio, nella costruzione geometrica del teatro greco. Il riferimento al modello greco è esplicito, anche perché coerente con l'ideale della



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

tragedia, esaltata da Wagner per la perfezione della sua struttura, fondata sulla collaborazione di musica, danza e poesia.

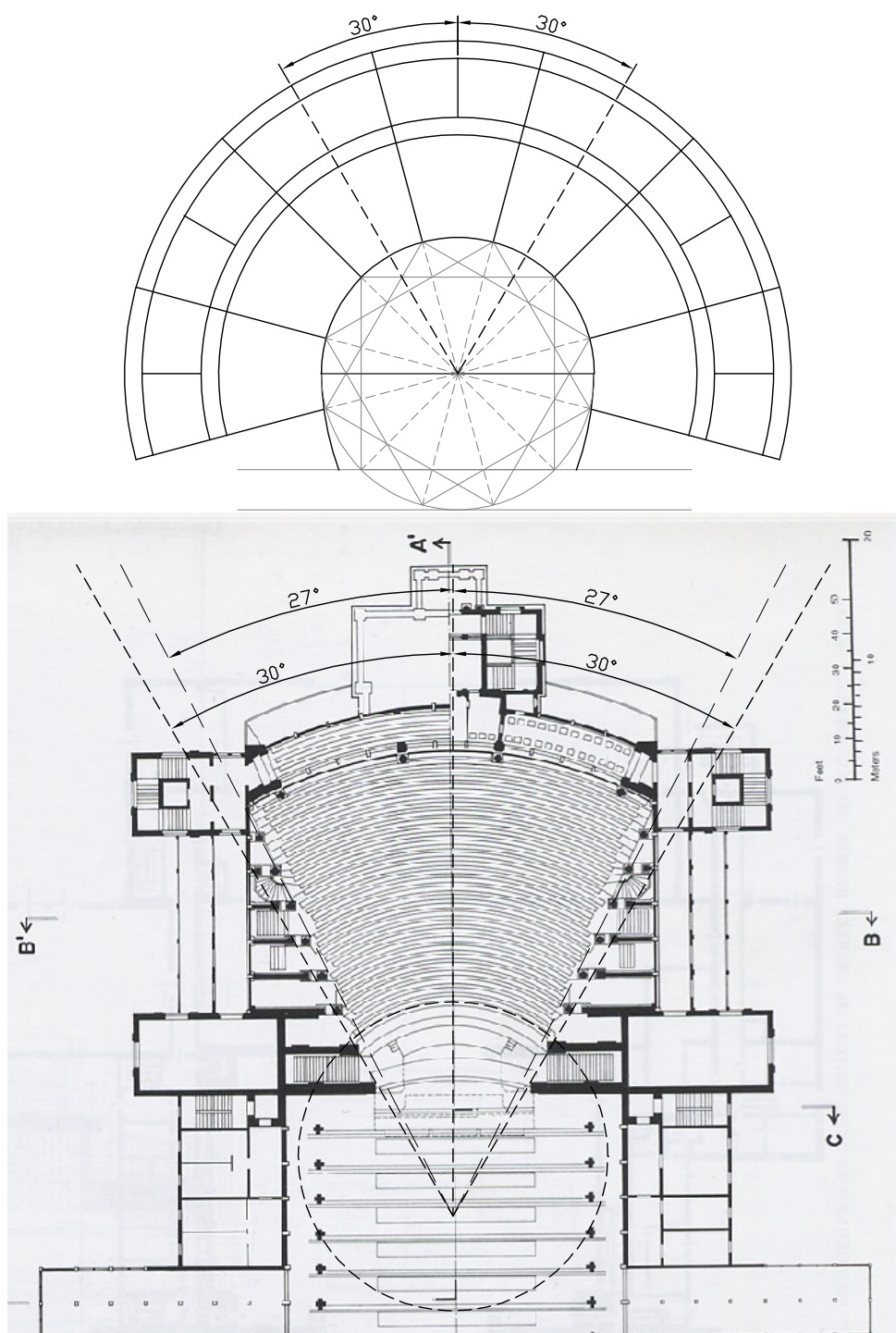


Fig. I.1.4 Costruzione geometriche del Teatro Greco secondo Vitruvio e del Festspielhaus di Bayreuth.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Se si considera l'inclinazione delle linee a 27° , il cuneo del Festspielhaus corrisponde all'accostamento di tre settori del teatro greco di Epidauro, cioè uno e mezzo su ogni lato; inoltre il raggio della prima fila di sedute del primo coincide con quello dell'orchestra del secondo, misurando entrambi circa dieci metri.

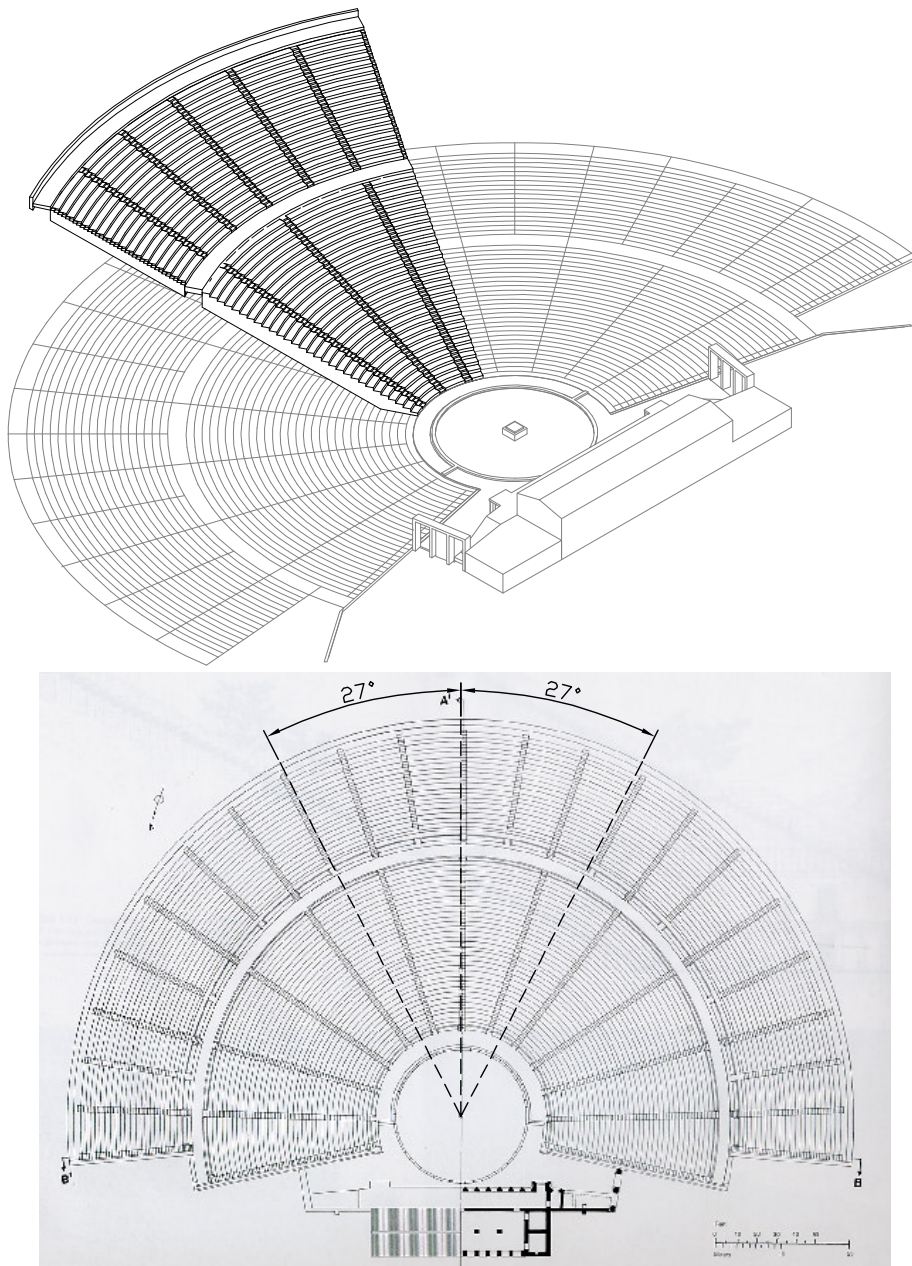


Fig. I.1.5 Cuneo del Bayreuth Fespielhaus in rapporto al Teatro di Epidauro. Assonometria e pianta (disegno di A. Vasta).



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

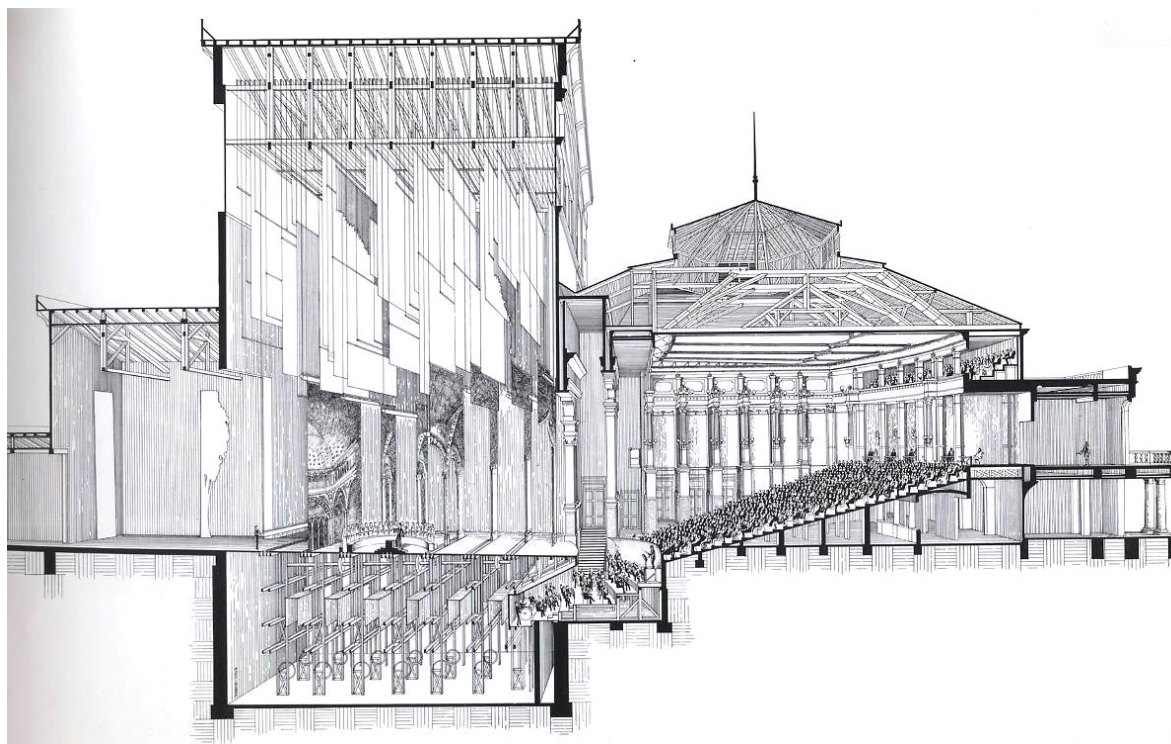


Fig. I.1.6 Bayreuth Festspielhaus sezione longitudinale prospettica.

Oltre al cuneo gradinato della sala, l'auditorium del Festspielhaus comprende un ordine di palchi privati e una galleria anch'essa gradinata, per un totale di 1787 posti a sedere, ognuno dei quali, come richiesto da Wagner, ha la visuale dell'intero palcoscenico, senza ostacoli da parte di spettatori, o di elementi architettonici. Risultano, infatti, verificate le condizioni di visibilità, le quali, nei teatri, dipendono dall'apertura del boccascena, dalla profondità di visuale e dal rialzo dell'occhio¹.

La relazione variabile tra l'apertura del boccascena e la distanza dello spettatore determina, per ciascuno dei posti a sedere, l'angolo di visibilità, cioè la porzione di spazio accessibile alla vista di ogni spettatore, ammettendo le rotazioni di occhi e capo effettuabili secondo i criteri di confort.

Il campo ottico policromo, su piano orizzontale, senza movimento dell'occhio, abbraccia un angolo di visuale massimo di 54°, si possono tuttavia distinguere nettamente i contorni

¹ NEUFERT E., *Enciclopedia pratica per Progettare e Costruire*, Hoepli, Milano, 1996.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

degli oggetti, solo entro una zona di angolo visuale compresa tra i 10° e i 15° . Considerando i criteri di confort riferiti ai movimenti nel piano orizzontale, l'occhio effettua naturalmente spostamenti angolari fino a 15° , sebbene il massimo possibile sia di 30° , mentre il capo compie agevolmente le rotazioni fino a 45° , sebbene la massima possibile sia di 60° ².

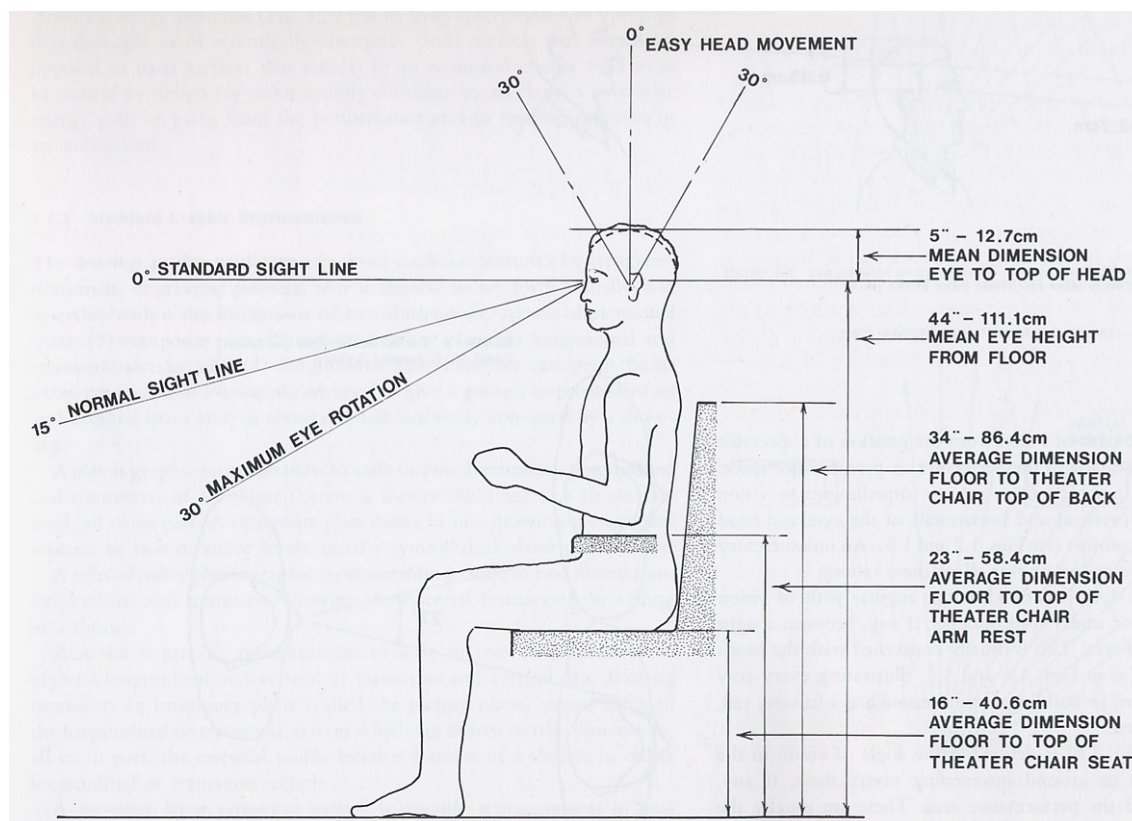
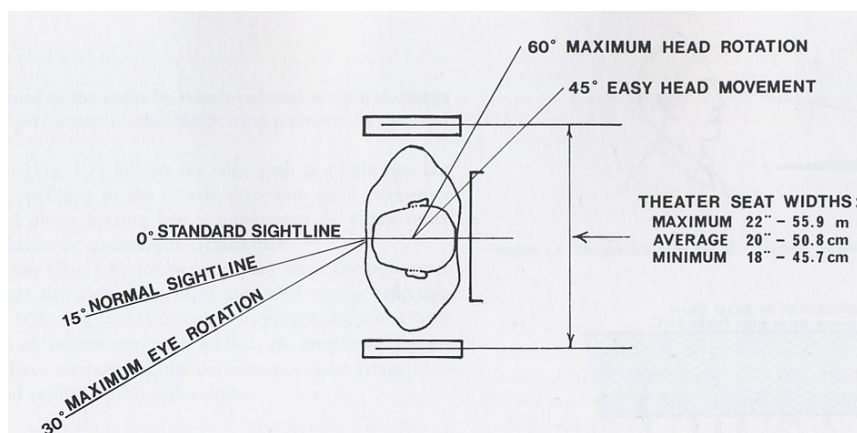


Fig. I.1.7 Misure antropometriche medie.

² Cfr. IZENOUR G. C., *Theatre Design*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Poiché nel teatro di Bayreuth le file delle sedute sono disposte lungo archi di circonferenze concentriche rispetto ad un punto posto sull'asse mediano del palcoscenico (*wedge-shaped seating*), l'angolo di visibilità diminuisce a partire dal posto centrale di ogni fila, andando verso gli estremi, ma il taglio dell'auditorium con le linee a 30° fa sì che la diminuzione non prosegua oltre un limite accettabile, in base al principio della disposizione democratica dei posti, desunto dal modello greco. Infatti, lo spettatore nel posto centrale della prima fila ha un angolo di visibilità di 80° , che riesce a coprire con una rotazione accoppiata di occhi e capo di $\pm 40^\circ$; mentre lo spettatore all'estremità della stessa fila ha un angolo di visibilità di 54° circa, che riesce a coprire con una rotazione accoppiata di occhi e capo, di 20° da un lato e di 34° dall'altro, rientrando perfettamente nei parametri di confort.

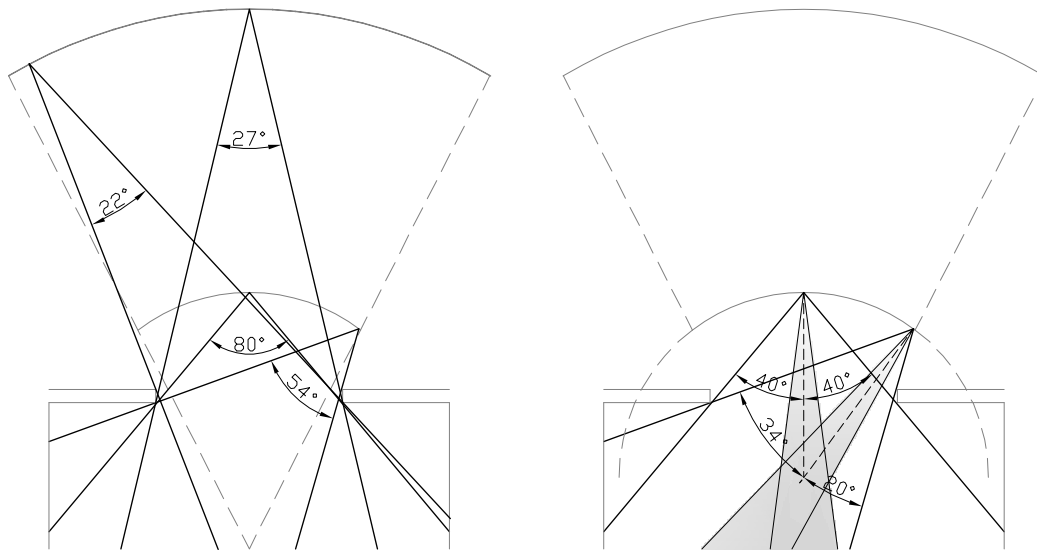


Fig. I.1.8 Angoli di visibilità nella sala del Bayreuth Festspielhaus (disegno di A. Vasta).

Scorrendo le file all'indietro, l'angolo di visibilità in ogni ordine di posto diminuisce progressivamente, ma si riduce anche lo scarto tra l'angolo di visibilità del posto centrale e quello del posto estremo di una stessa fila, perché la diminuzione lungo i margini avviene più lentamente che lungo l'asse centrale.



La distanza dell'ultima fila dal punto di intersezione delle linee a 30° definisce la profondità di visuale, che per il teatro di Bayreuth è di 33 m, nel rispetto del limite stabilito per i teatri d'opera e operetta. Per distinguere, infatti, i gesti e i movimenti delle singole figure sulla scena, la distanza massima a cui può trovarsi lo spettatore deve essere compresa tra i 32 e i 36 m. Nei i teatri di prosa invece, per distinguere la mimica ed i singoli gesti, la profondità di visuale deve essere inferiore ai 25 m.

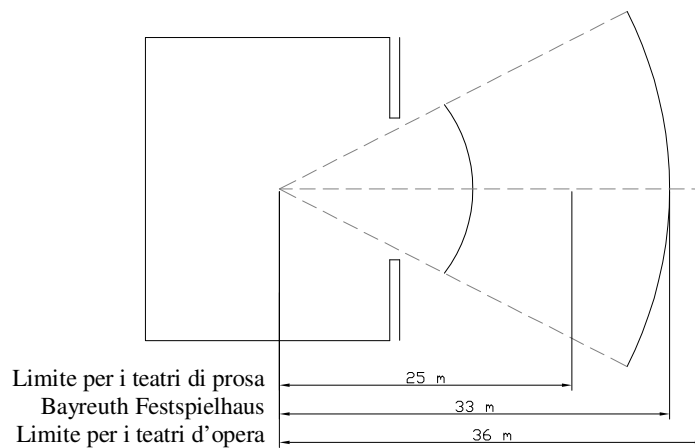


Fig. I.1.9 Profondità di visuale (disegno di A. Vasta).

Come nel teatro greco, le gradinate vengono adottate nel Festspielhaus in quanto consentono per ciascuna fila di sedute, un chiaro campo di visuale al di sopra di quella precedente. Per la visibilità occorre, infatti, che ogni posto sia rialzato rispetto a quello antistante, di un'altezza tale che il raggio visuale che va dall'occhio dello spettatore al limite inferiore del palcoscenico, sfiori la sommità del capo dello spettatore della fila antistante, con un rialzo minimo di 6 cm. La pendenza delle gradinate non deve, comunque, eccedere il limite entro cui l'inclinazione del raggio visuale rispetto all'orizzontale è compatibile con le rotazioni di occhi e capo, consentite nel piano verticale dai criteri di confort, secondo i quali l'occhio effettua naturalmente spostamenti angolari fino a 15° , sebbene il massimo possibile sia di 30° , mentre il capo compie agevolmente rotazioni fino a 30° .

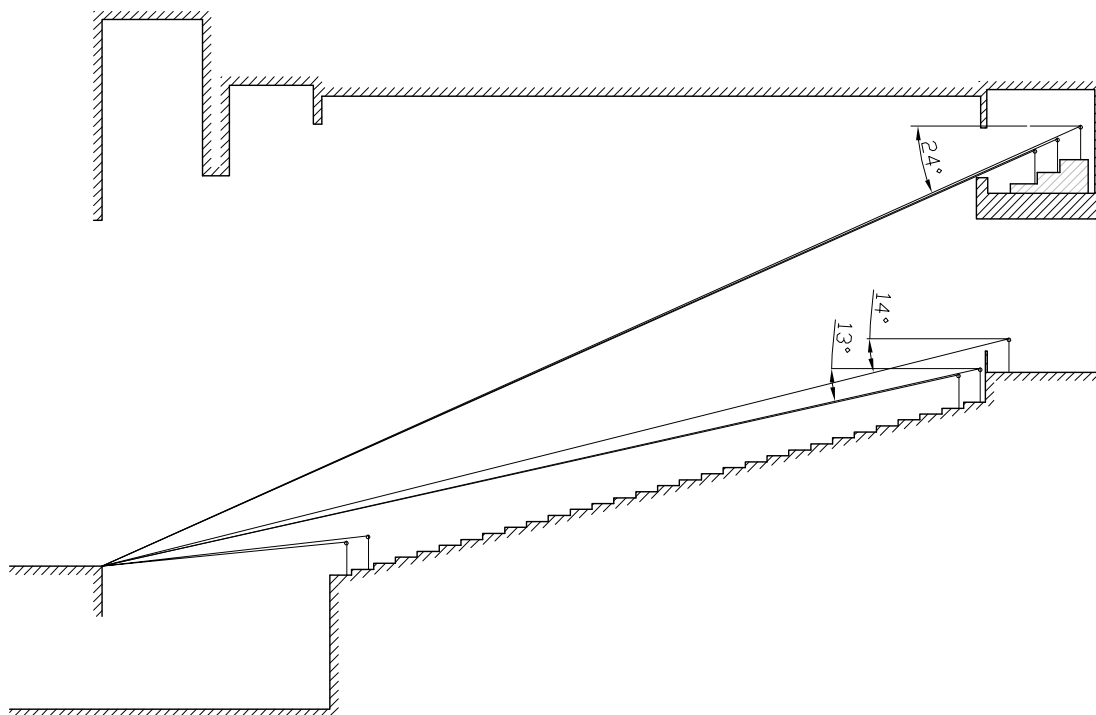


Fig. I.1.10 Schema della sezione longitudinale con le Inclinazioni dei raggi visuali (disegno di A. Vasta).

Nella sezione del Festspielhaus, si verifica che: per lo spettatore dell'ultima gradinata in sala, il raggio visuale è rialzato di 6 cm dal capo di quello antistante ed ha un'inclinazione di 13° , tale da essere coperta con il solo spostamento angolare dello sguardo verso il basso, come accade per lo spettatore nel palco, il cui raggio visuale ha un'inclinazione di 14° ; per lo spettatore dell'ultima gradinata in galleria, il raggio visuale è rialzato di 6 cm dal capo di quello antistante ed ha un'inclinazione di 25° , tale da essere coperta con una rotazione abbinata di occhi e capo, conforme ai criteri di confort.

L'accesso alle gradinate è previsto solo lateralmente, senza varco centrale per non sottrarre posti all'auditorium, così che risulta fondamentale l'ordine di arrivo degli spettatori per occupare la seduta, evidenziando un nuovo tipo di fruizione dello spettacolo, in cui la democratizzazione della sala con la creazione di un settore unico e l'eliminazione dei palchi, abolisce la divisione del pubblico in classi sociali e mira a creare un collettivo umano.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Contestualizzando il progetto del teatro wagneriano in un'epoca pervasa dal Positivismo, in cui il progresso delle scienze induce un atteggiamento di estrema fiducia nei metodi basati sulla sperimentazione diretta dei fenomeni, si può cogliere una significativa analogia con le aule accademiche e i teatrini anatomici, nei quali la disposizione dei posti degli studenti sui gradoni concentrici, garantisce l'osservazione diretta ed uniforme delle lezioni. Anche nel Novecento lo stesso tipo viene adottato nelle Università, in particolare per le facoltà scientifiche, nelle cui aule la pendenza è notevole per permettere di seguire anche dimostrazioni sul tavolo.

In particolare Alvar Alto, nell'edificio principale del Politecnico di Otaniemi, enfatizza il cuneo gradinato, proponendolo come volumetria esterna.

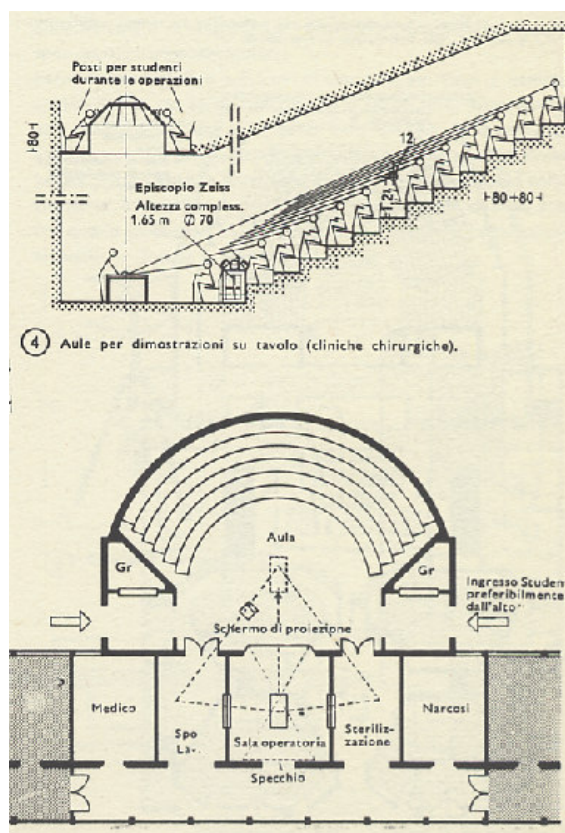


Fig. I.1.11 Aula adiacente alla sala operatoria nell'Università di Lena (1939).

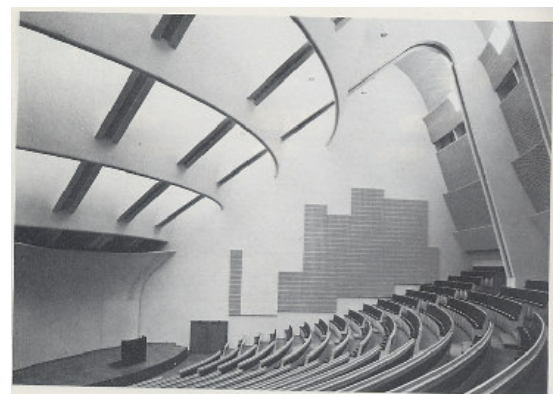


Fig. I.1.12 Politecnico di Otaniemi di Alvar Alto (1956).



Al fine di focalizzare l'attenzione sul palcoscenico, Wagner stabilisce il buio in sala durante la rappresentazione, ottenuto mediante l'applicazione integrale della luce elettrica, mentre per evitare potenziali elementi di distrazione, tutta l'attrezzatura tecnica è accuratamente celata alla vista dello spettatore. In tale logica, l'orchestra stessa viene ribassata rispetto al livello di calpestio, in una buca definita golfo mistico, ricopribile con un piano scorrevole, il quale diventa un doppio proscenio, ossia un'estensione di quello fisso.

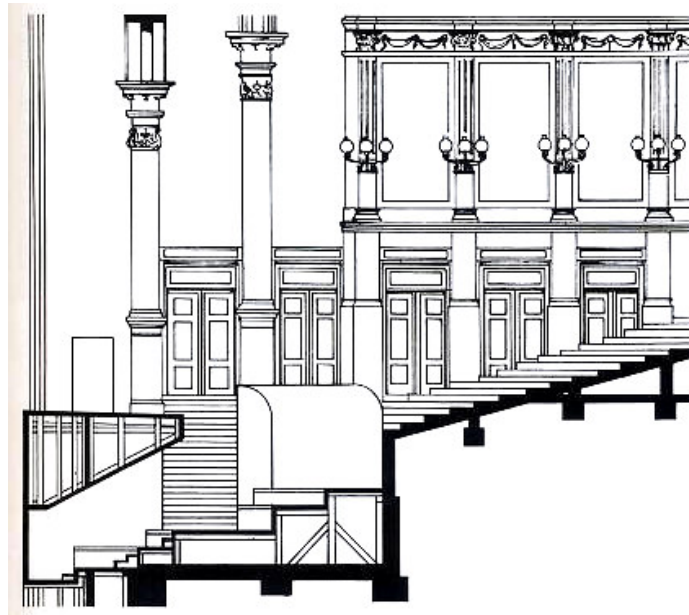


Fig. I.1.13 Sezione sul "golfo mistico" del Bayreuth Festspielhaus.

L'innovazione tipologica sta nell'aver definito un luogo per l'orchestra, come parte del teatro intermedia tra palcoscenico e auditorium, segnalata da una cornice, che amplifica quella del boccascena e i cui estremi giacciono sulle linee inclinate a 30°, che sagomano il cuneo delle gradinate.

Lungo tali linee vengono posizionati setti di muro di lunghezza degradante verso il fondo, come quinte tridimensionali che mascherano gli ingressi sulle pareti laterali e soprattutto svolgono un'importantissima funzione acustica, facendo risultare il Festspielhaus particolarmente moderno sotto tale aspetto.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

La qualità acustica negli ambiente fisicamente confinati, come i teatri al chiuso, è determinata dalle entità e modalità di sovrapposizione del campo sonoro diretto e di quello riverberato, o diffuso: l'uno dovuto alle onde dirette dalla sorgente all'ascoltatore, l'altro dovuto alle onde riflesse, in vario modo, dalle superfici delimitanti l'ambiente.

Le prime riflessioni che si verificano sulle superfici presenti, risultano utili a rafforzare il livello del suono diretto, migliorando l'intelligibilità della parola e la qualità della musica, a condizione che il contenuto energetico del suono riflesso sia almeno il 10% di quello del suono diretto, nel caso in cui il tempo di riverbero, cioè il ritardo dell'onda riflessa rispetto a quella diretta, sia inferiore a 75 millisecondi, per la musica e a 50 millisecondi per il parlato. In caso contrario, le prime riflessioni risultano invece, dannose, in quanto comportano il fenomeno dell'eco, nel quale onda diretta ed onda riflessa vengono percepite separatamente, come due suoni distinti³.

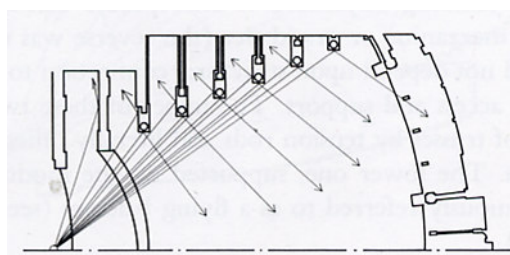


Fig. I.1.14 Analisi delle prime riflessioni del Bayreuth Festspielhaus: schema in pianta.

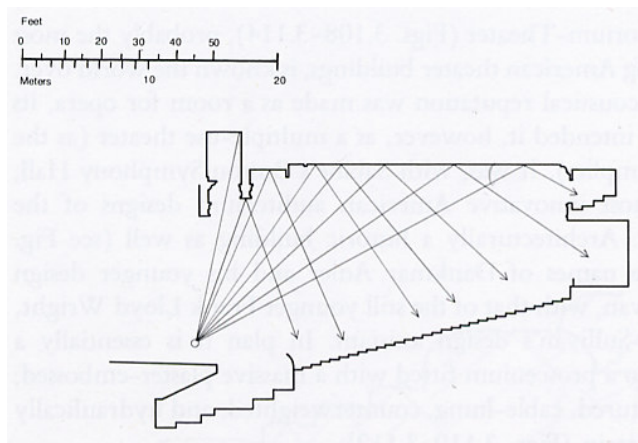


Fig. I.1.15 Analisi delle prime riflessioni del Bayreuth Festspielhaus: schema in sezione.

L'acustica del Festspielhaus è molto buona perché, in nessuna delle direzioni di propagazione delle onde (laterale, verso l'alto, frontale), avviene un eccessivo prolungamento della coda sonora. Infatti, i setti disaccoppiano l'energia dovuta all'effetto di riflessione "a palla di biliardo" sulle pareti laterali, comportando una diminuzione del

³Cfr. TRAME U., *Lo spazio della musica, studi e progetti per il nuovo auditorium della città di Padova*, Edizioni Skira, Milano, 1999, pp 63 – 67.

tempo di riverbero, tale che le onde riflesse arrivano praticamente insieme alle onde dirette. Inoltre in sezione, la prima onda acustica di riflessione è ben distribuita nell'auditorium, perchè incide sul soffitto piano e viene convogliata verso il basso e in direzione della la parete posteriore della sala, dove la galleria e i palchi privati che la perforano, svolgono una funzione acusticamente assorbente⁴.

Un altro aspetto innovativo del teatro di Bayreuth riguarda la volumetria, in cui sono molto evidenti le partizioni funzionali, ad evidenziare la razionalizzazione del sistema distributivo. Esso segue, infatti, il principio di collocare ogni funzione in un volume geometricamente definito, il quale mantiene la sua autonomia formale nella composizione architettonica, così da essere chiaramente individuabile all'esterno.

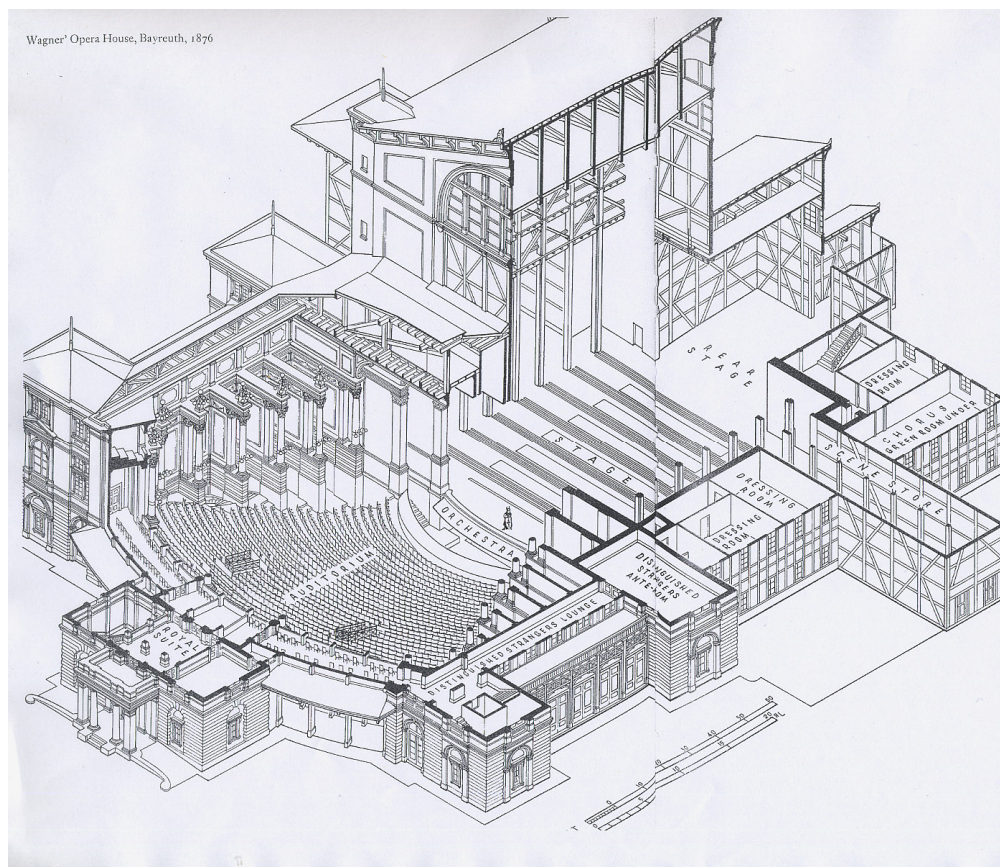


Fig. I.1.16 Spaccato assonometrico del Bayreuth Festspielhaus.

⁴ Cfr. IZENOUR G. C., *Theatre Design*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

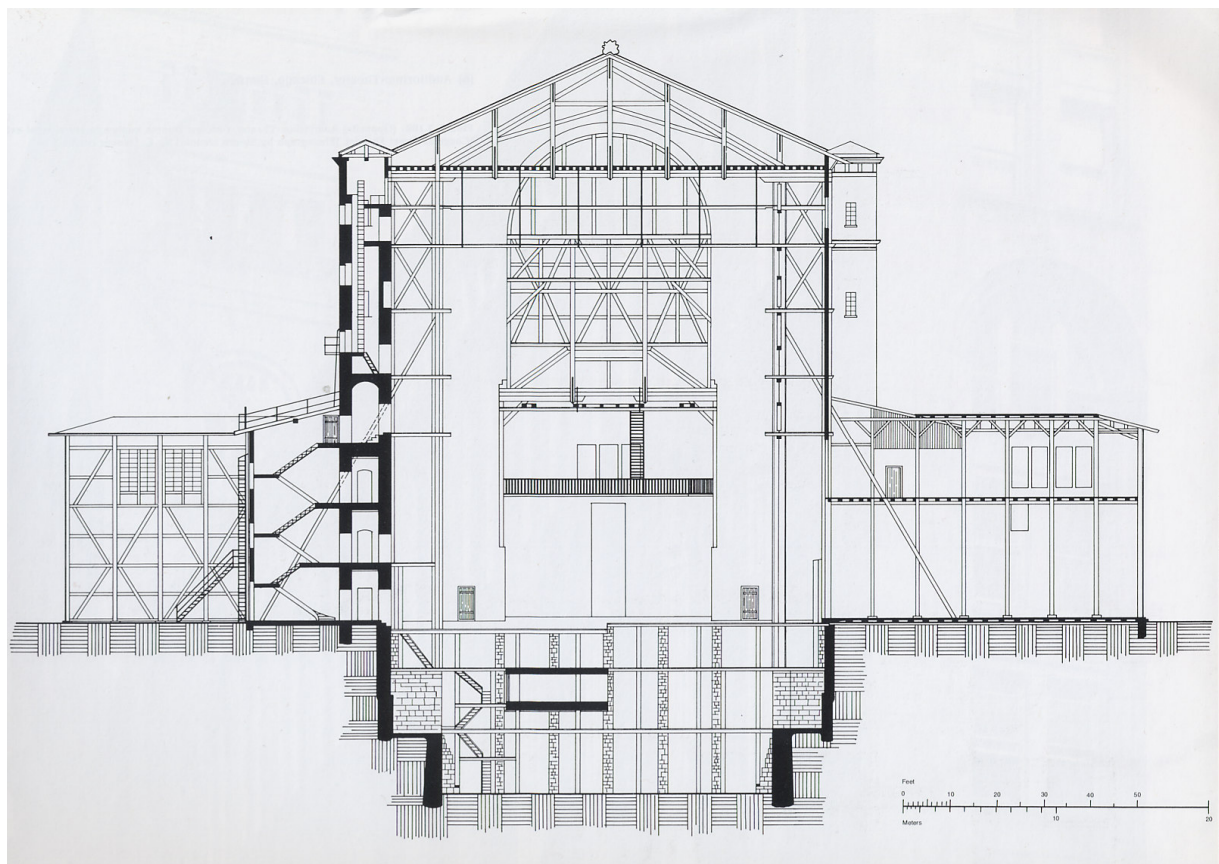


Fig. I.1.17 Sezione della torre scenica e del sottopalco del Bayreuth Festspielhaus.

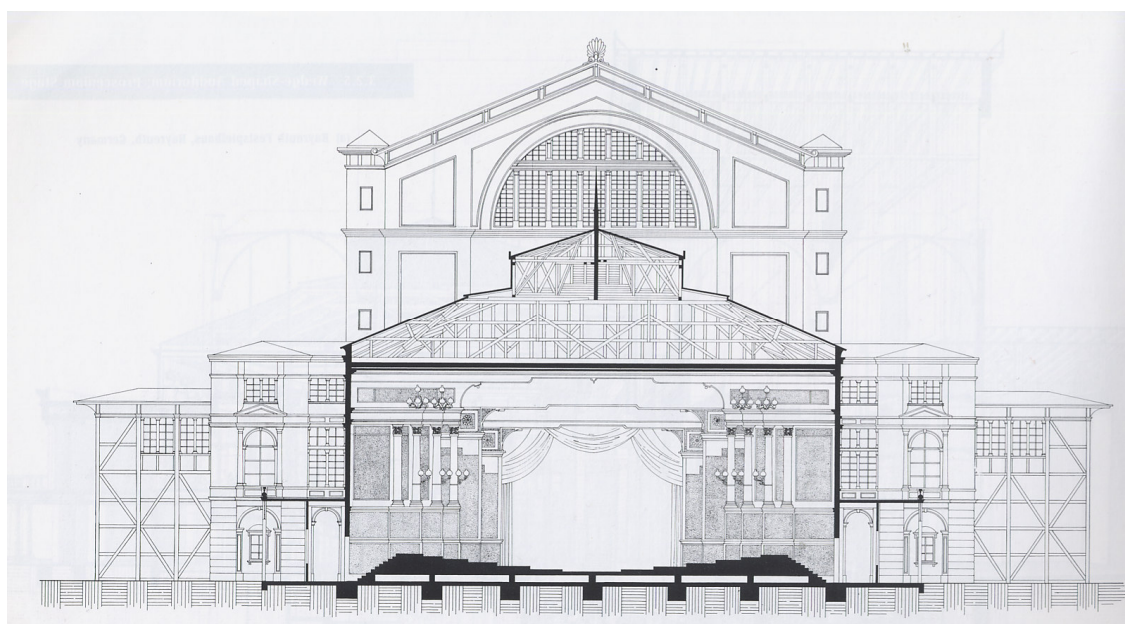


Fig. I.1.18 Sezione trasversale della sala del Bayreuth Festspielhaus.



Il volume della torre scenica, che è alta circa 34 m, sventa sugli altri con un notevole sviluppo verticale, culminato dalla copertura a doppia falda inclinata.

I locali per il deposito e il cambio delle scene, sono direttamente accessibili dall'esterno: l'uno è costituito da due parti simmetricamente disposte ai lati del palco, a configurare una sorta di transetto; l'altro si trova sul retro, come una sorta di abside, attualmente non visibile, perché modificato nella ricostruzione del teatro.

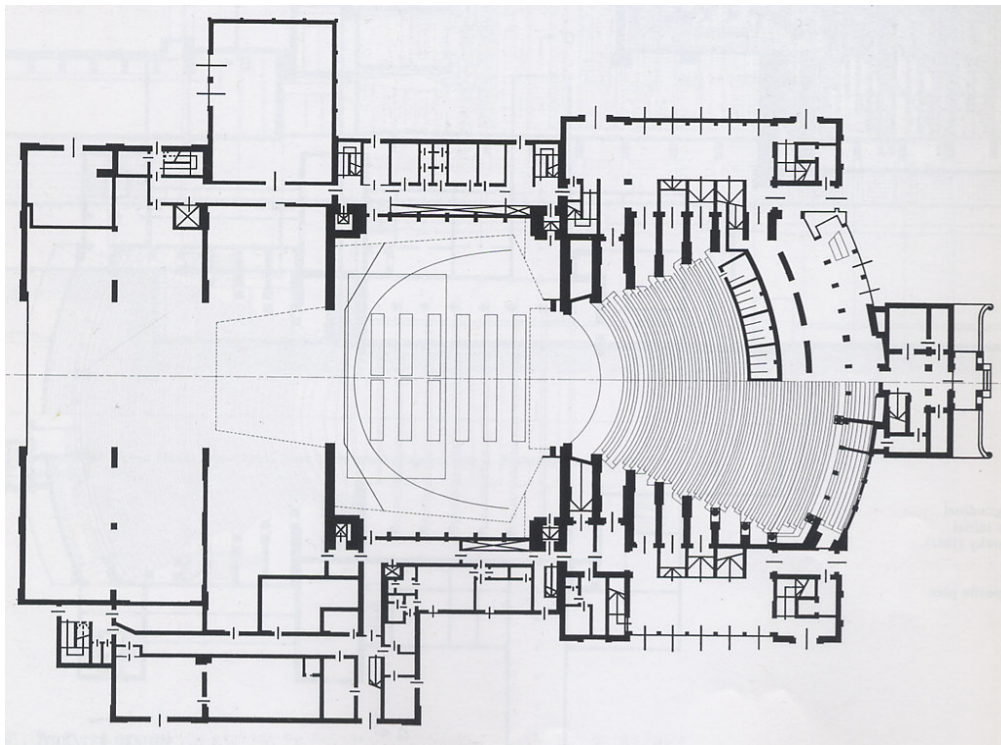


Fig. I.1.19 Pianta del Bayreuth Festspielhaus dopo la ricostruzione del 1974.

Il settore circolare che chiude la sala, sporge sul fronte principale, rendendo immediatamente riconoscibile la forma a ventaglio dell'auditorium, con un volume porticato alla quota di terra e chiuso alla quota dei palchi, dove è adibito a foyer.

L'avancorpo centrale a pianta rettangolare, contiene, l'atrio d'ingresso e un salotto reale, alla stessa quota dei palchi, mentre nei volumi laterali sono alloggiati i corpi-scala.

Il carattere architettonico del Festspielhaus si può dire rispecchi i tratti fondamentali della musica wagneriana, per il suo essere monumentale, severo e dichiaratamente germanico.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

L'interno è in stile neoclassico, in modo da conformare un ambiente solenne e privo di decorazioni ridondanti, dove la scansione delle colonne, apposte nei setti laterali, esalta il rigore della costruzione geometrica.

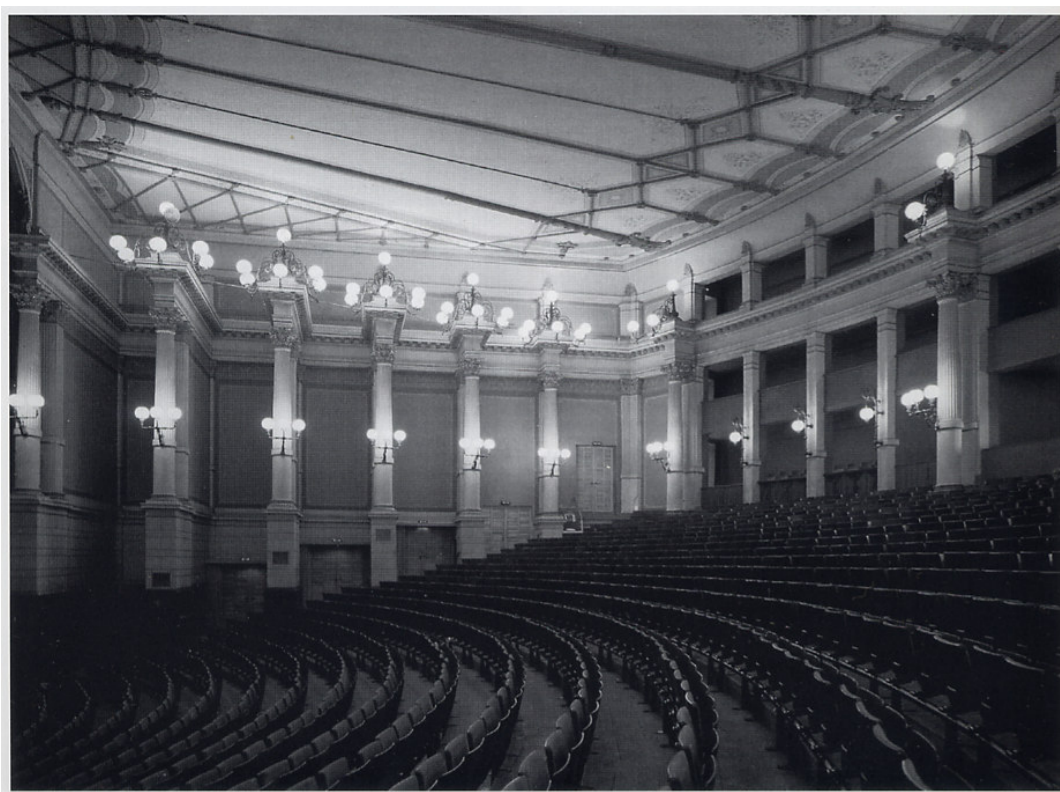


Fig. I.1.20 Sala del Bayreuth Festspielhaus.

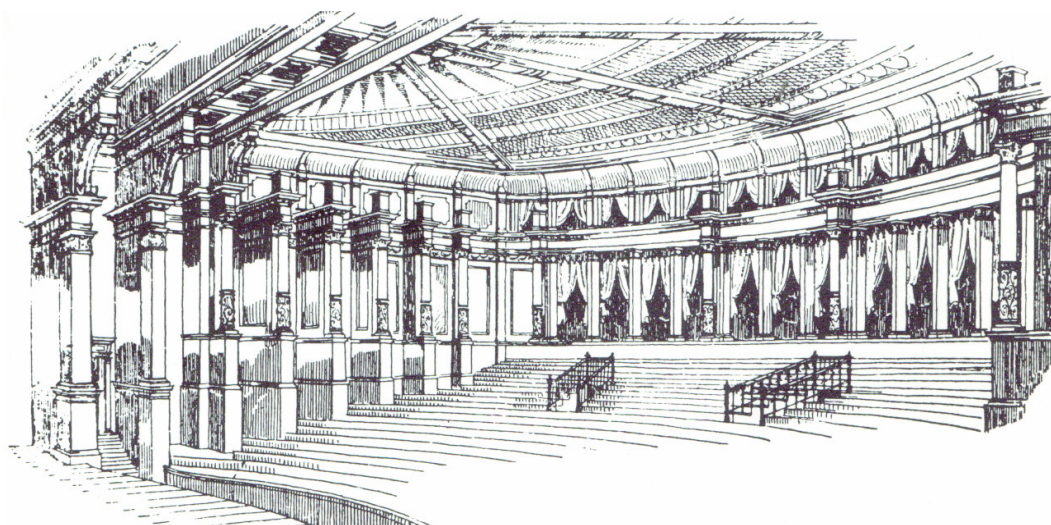


Fig. I.1.21 Schizzo del Bayreuth Festspielhaus.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

L'esterno denuncia immediatamente il principio di architettura nazionale e popolare di area nordica, attraverso l'utilizzo del Fachwerk (ted., "costruzione a scomparti"), tecnica antichissima e di massima diffusione in Germania, specialmente tra il XV e il XVII secolo. La tipica tessitura, che integra perfettamente l'edificio nella città di Bayreuth, deriva dal metodo costruttivo, impostato su un'ossatura di travi lignee a graticcio, con pannelli di riempimento in cotto, o impasto di paglia e argilla, o pietrame legato con malta.⁵

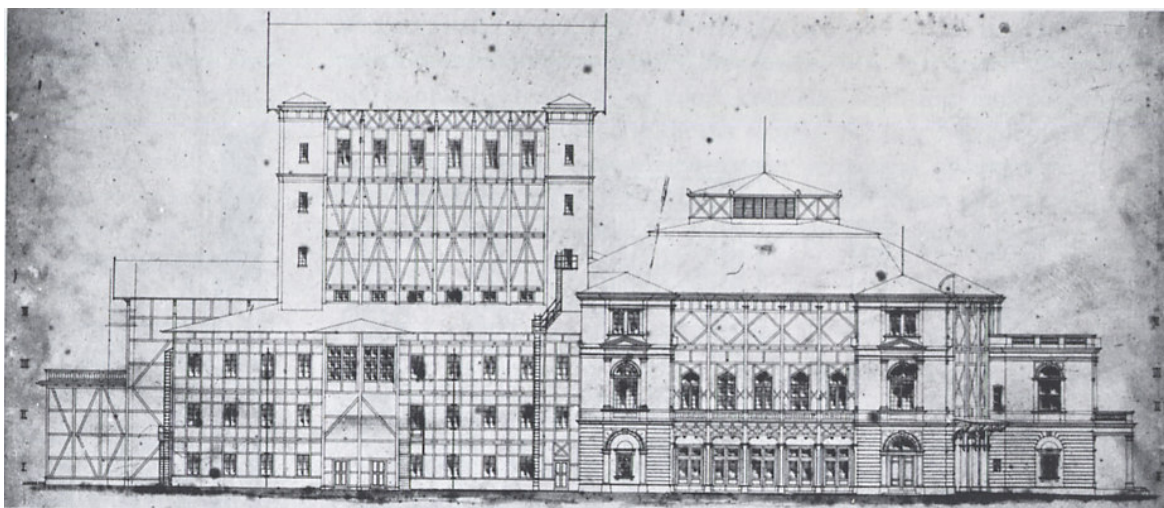


Fig. I.1.22 Prospetto esterno dell'edificio originario del Bayreuth Festspielhaus, da uno studio strutturale del 1914.

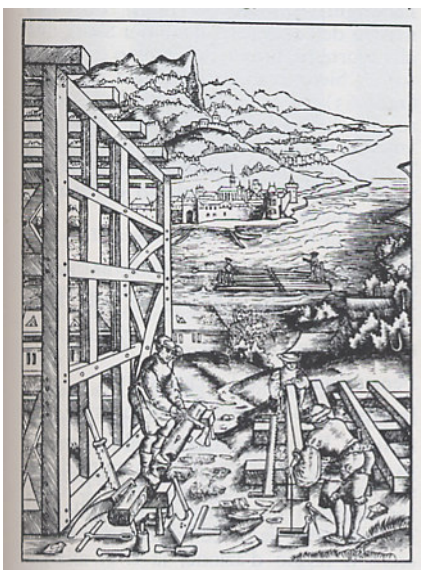


Fig. I.1.23 Costruzione in Fachwerk, 1531.



Fig. I.1.24 Case in Fachwerk a Strasburgo.

⁵ Cfr. PEVSNER N., FLEMING J., HONOUR H., *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino, 1992.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

L'impiego del Fachwerk si concilia anche con la richiesta di Wagner di un edificio temporaneo, da modificarsi eventualmente in seguito, come poi è effettivamente successo. A causa del fatto che il legno, a contatto con le intemperie, marcisce e si distacca dal ferro di supporto, nella ricostruzione del Festspielhaus, le parti lignee della struttura originaria sono state sostituite con parti prefabbricate in cemento, in modo da assicurare l'operatività del teatro, tutt'ora in funzione come sede del Festival wagneriano, che annualmente ha luogo a Bayreuth.



Fig. I.1.25 Bayreuth Festspielhaus: fotografia dell'esterno come restaurato dopo l'intervento (1962-1974).



Fig. I.1.26 Case in Fachwerk a Strasburgo.



I.2 LINEA DI SVILUPPO DEI TEATRI WAGNERIANI

Il Festspielhaus realizzato per Wagner a Bayreuth, va inquadrato in una linea di sviluppo dell'architettura teatrale che, partendo dagli studi di Friedrich Gilly e Karl Friedrich Schinkel, passa attraverso i progetti di Gottfried Semper, per arrivare alle opere di Max Littmann, autore del Prinzregenten Theater di Monaco, che costituisce la realizzazione in pietra di un teatro wagneriano, nello stile monumentale del tempo.

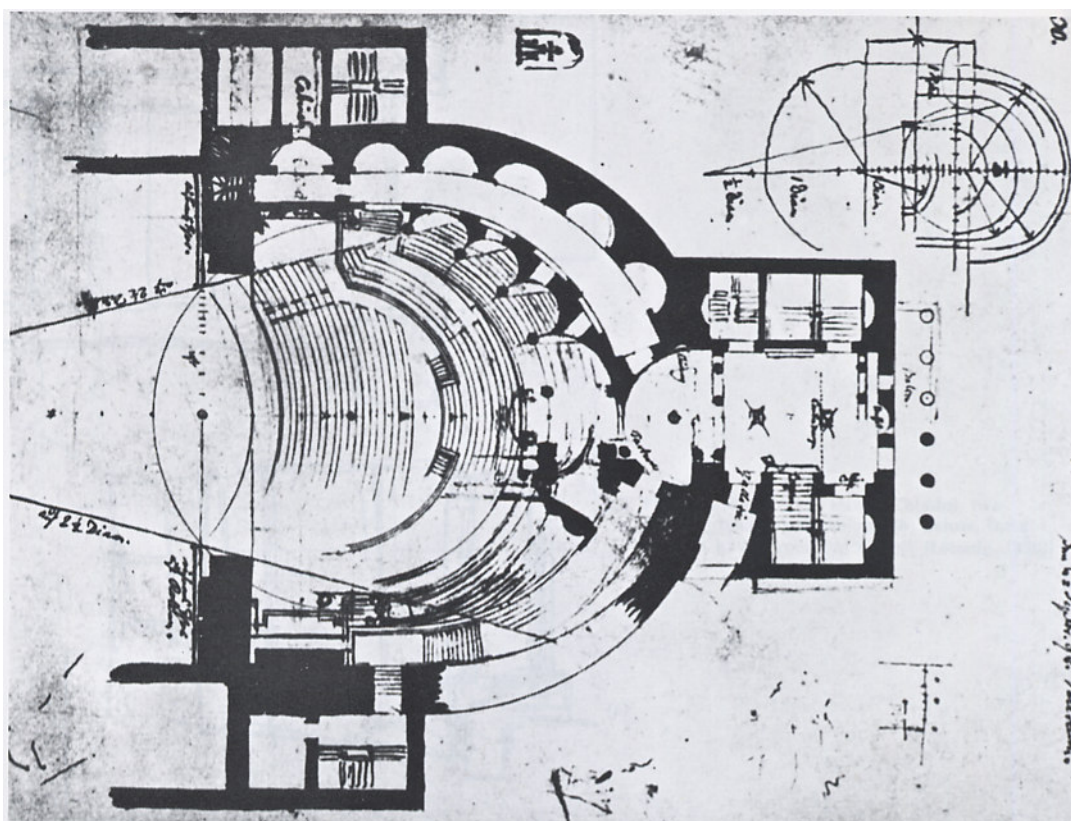


Fig. I.2.1 Progetto per il Teatro Nazionale di Berlino, 1798, di F. Gilly.

Il progetto di Gilly del 1798 per il concorso del Teatro Nazionale di Berlino, anticipa l'auditorium wagneriano, per la disposizione di sedute lungo archi di circonferenza troncati



lateralmente, pur essendo il taglio meno accentuato, data l'inclinazione delle linee a 15° , anziché 27° .

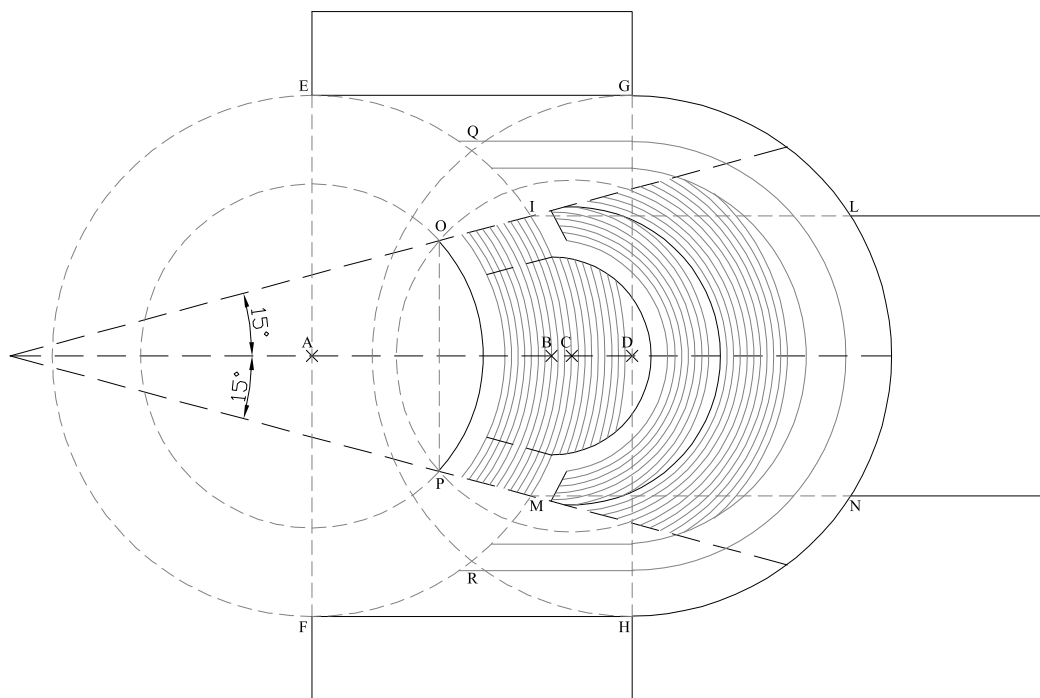


Fig. I.2.2 Costruzione geometrica del progetto di Gilly per il Teatro Nazionale di Berlino (disegno di A. Vasta).

Diversamente che a Bayreuth, dove gli archi delle file di sedute sono tutti concentrici ad un unico punto, appartenente all'asse centrale del palcoscenico, il progetto di Gilly prevede un centro geometrico differente per ognuno dei settori dei posti a sedere (vedi Fig. I.2.2): il punto A per le file della sala e per l'orchestra, il punto B per le file della prima balconata, il punto C, simmetrico del punto A rispetto all'asse del boccascena OP, per le file della seconda balconata, arretrata rispetto alla prima e suddivisa in nicchie nella parte posteriore. Il punto D, centro della circonferenza esterna del deambulatorio che contorna l'auditorium, è simmetrico del punto A, rispetto all'asse verticale e mediano QR. Gli assi verticali EF e GH, rispettivamente passanti per i punti A e D, definiscono i lati dei corpi scale, mentre gli assi orizzontali IL ed MN definiscono i lati dell'atrio d'ingresso.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

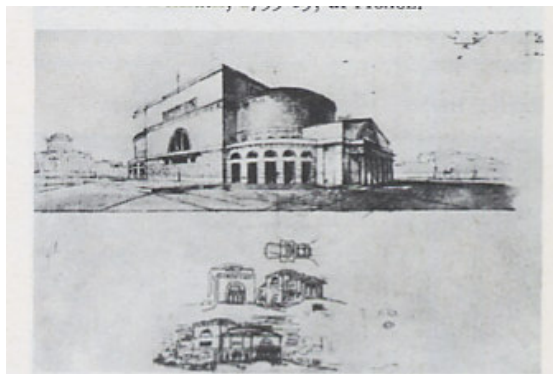


Fig. I.2.3 Progetto per il teatro nazionale di Berlino, 1798, di F. Gilly.

La volumetria del progetto di Gilly mostra, in analogia con le contemporanee opere di Ledoux, l'influenza del principio illuminista di riduzione dell'architettura in solidi geometrici puri, differenziati nell'unitarietà della composizione. Anticipando, infatti, anche sotto questo aspetto, il Festspielhaus di

Bayreuth, il teatro di Gilly è articolato da volumi corrispondenti alle varie parti funzionali e ben individuabili all'esterno; in particolare quello dell'auditorium, sporgente, curvo e porticato nella parte inferiore, diviene un elemento caratterizzante del teatro wagneriano.

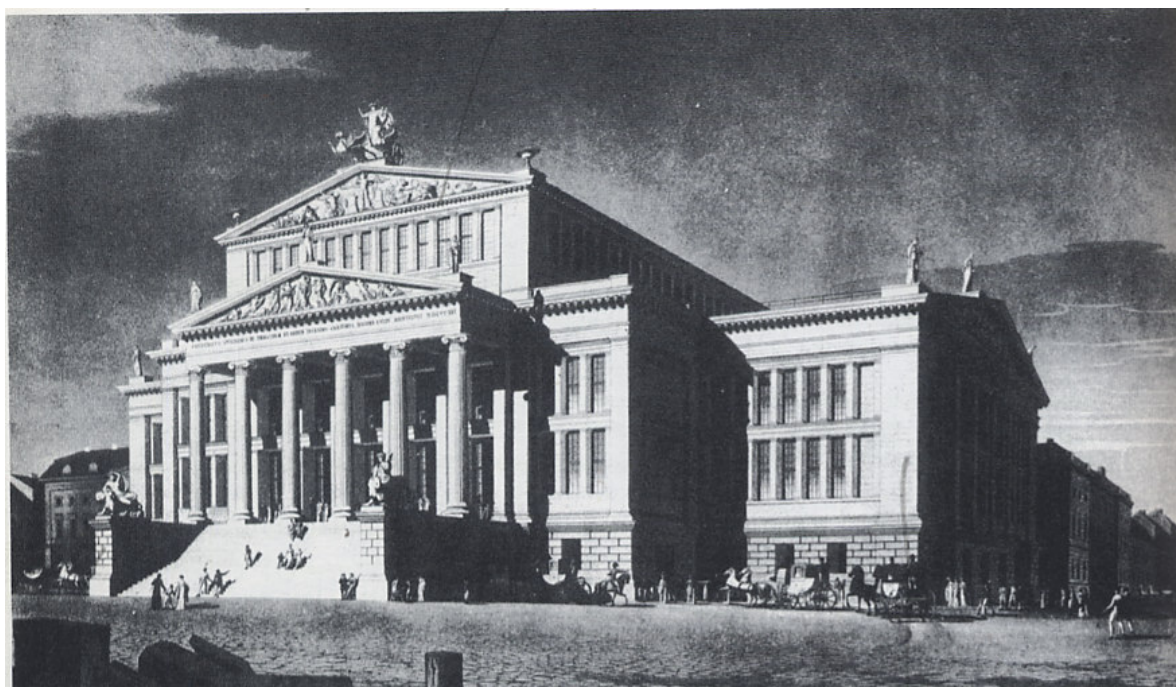


Fig. I.2.4 Berlin Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt, 1818-1821, di K.F. Schinkel.

Anche lo Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt di Schinkel, realizzato a Berlino in sostituzione del teatro distrutto dall'incendio del 1808, presenta un'articolata volumetria, che denuncia gli invasi interni ossia: la sala, nel corpo più alto; il foyer nei corpi sporgenti



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

lateralmente; l'atrio, nell' avancorpo preceduto dal pronao ionico esastilo, apposto come segno neoclassico.

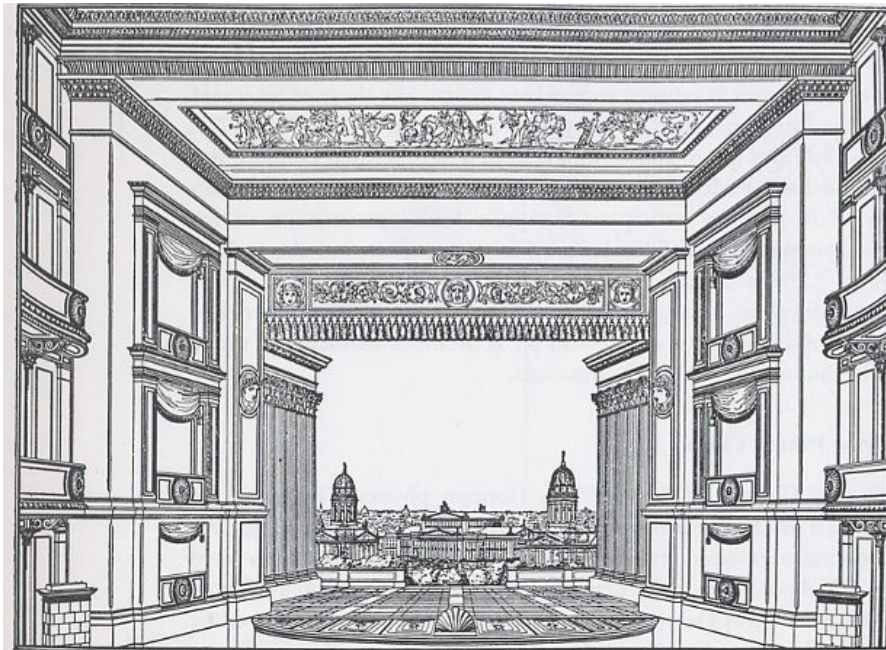


Fig. 1.2.5 Berlin Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt di Shinkel: sezione trasversale prospettica, doppio proscenio e palcoscenico dall'auditorio.

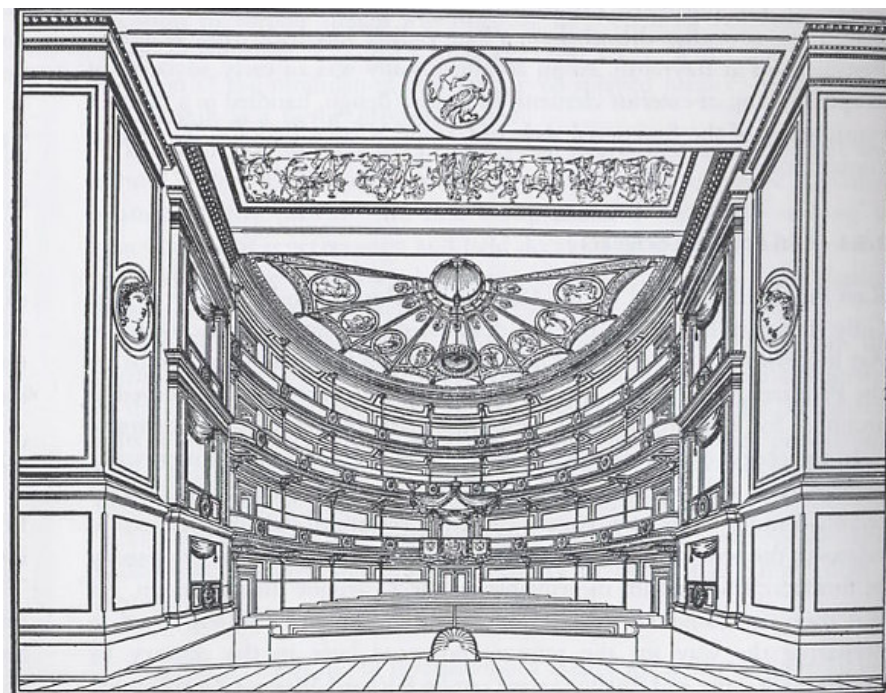


Fig. 1.2.6 Berlin Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkt di Shinkel: sezione trasversale prospettica auditorio dal palcoscenico.



L'esterno del Berlin Schauspielhaus è riprodotto nel disegno del fondale di sicurezza, opera dello stesso Schinkel e raffigurante l'edificio del teatro nel contesto berlinese, con una prospettiva a volo d'uccello che allegoricamente reintroduce lo spettatore nella città (Fig. I.2.5). La pianta dell'auditorium è a semicerchio e sono ancora presenti i palchi, mentre la novità è costituita dall'orchestra ribassata e dalla conseguente creazione del doppio proscenio (Fig. I.2.6).

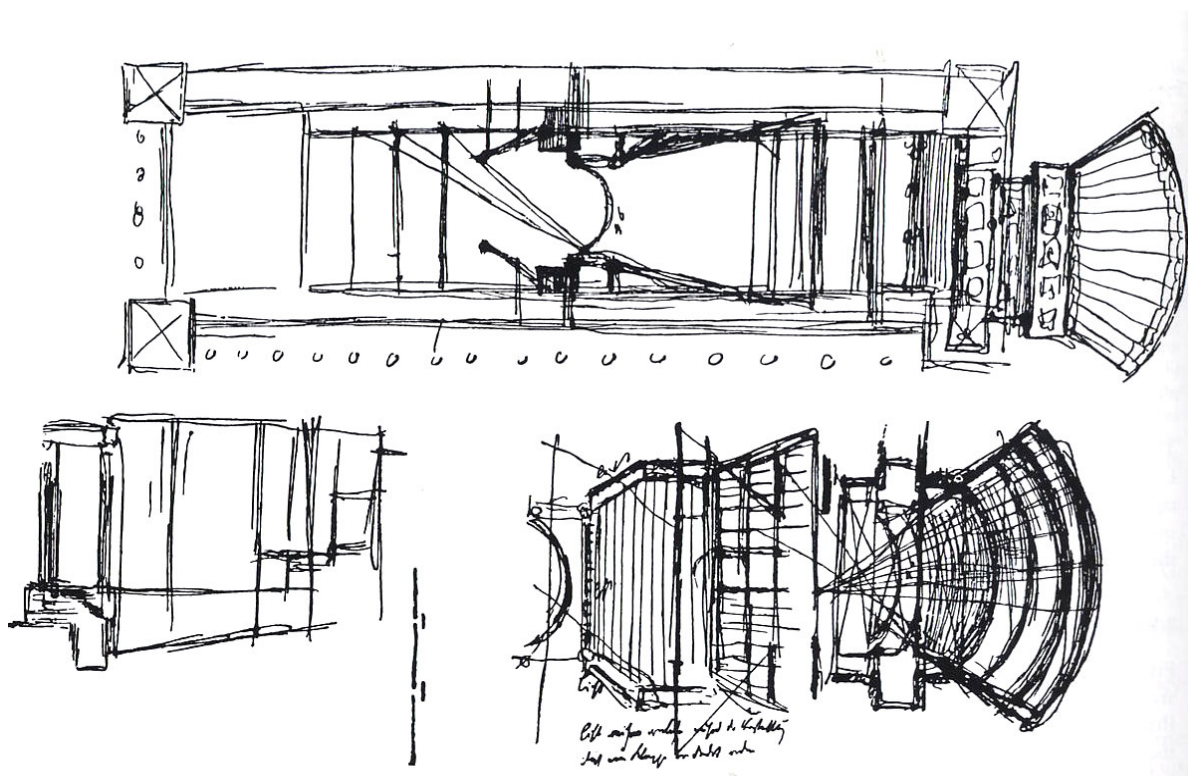


Fig. I.2.7 Schizzi di studio di Schinkel.

Il tentativo di modificare il proscenio da parte di Schinkel, è già visibile negli suoi schizzi (Fig. I.2.7), i quali documentano l'idea di razionalizzare la forma planimetrica della sala, anticipando, con evidenza ancora maggiore del progetto di Gilly, la riforma dell'auditorium, operata solo successivamente a Bayreuth., a causa delle limitazioni imposte dalla committenza dei principi del tempo, orientata esclusivamente al teatro barocco.



I requisiti di piccola dimensione e temporaneità del Festspielhaus di Bayreuth, sono dovuti alla volontà di Wagner di agevolarne l'esecuzione, dopo i diversi fallimenti dei precedenti progetti commissionati a Semper per il Glaspalast Theater nel 1865 e per il Munich Monumental Theater nel 1866. Il primo di essi, del quale sono state prodotte diverse versioni, prevede la collocazione di una struttura temporanea all'interno di un palazzo di ferro e vetro per esposizioni, derivante dal Crystal Palace di Paxton del 1851.

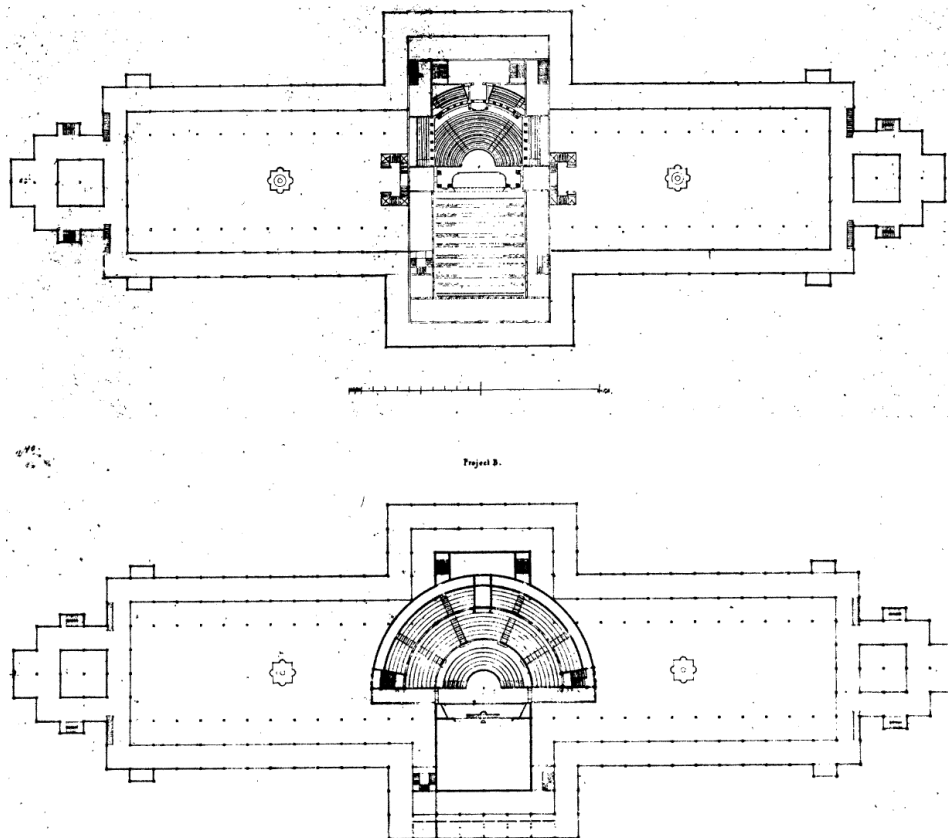


Fig. I.2.8 Versioni A e B del progetto del Glass Palace Theater di G.Semper.

La versione A del Glaspalast Theater, in continuità con gli schizzi di Schinkel, è caratterizzata dalle file di sedute curve e troncate lateralmente, ma all'interno di una sala squadrata, sul tipo dell'odeon. La versione B ha anch'essa le file disposte lungo archi semicircolari, ma questi non sono tagliati sui lati, per cui corrisponde al tipo del teatro romano classico, con auditorium a 180° (Fig. I.2.8).



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Nell'idea di Semper il biglietto di ingresso al teatro doveva consentire l'accesso a tutto il Glaspalast, dando l'opportunità al pubblico di vivere un'esperienza completa dell'ambiente interno in rapporto alla natura circostante¹.

L'impianto del padiglione è cruciforme e diviso in tre volumi corrispondenti ad altrettante sezioni. La sala centrale è destinata ad accogliere sia l'auditorium che il palcoscenico, perché più alta delle due che vi si affiancano su i lati, delle quali una adibita a foyer per l'intrattenimento prima e durante lo spettacolo, l'altra all'allestimento di banchetti dopo la sua conclusione.

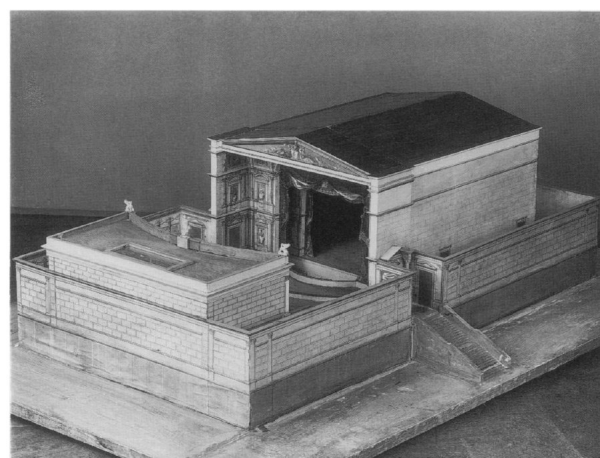
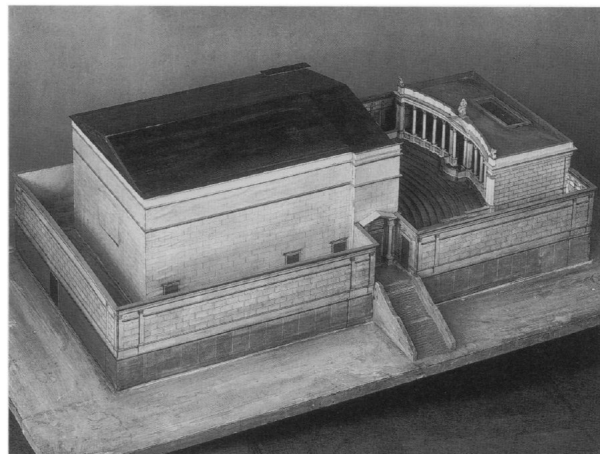


Fig. I.2.9 Modello del Glaspalace Theater versione C.

¹ Cfr. GOBRAN S., *The Munich Festival Theater Letters*, Perspecta, vol. 26, Theater, Theatricality and Architecture, 1990, pp. 47-68.



Il progetto preferito dall'autore è quello della versione A, in quanto concepito per preservare l'unità del palazzo che lo contiene, nel senso di non risultare invasivo rispetto ad esso, occupando soltanto il volume centrale. Il palcoscenico, notevolmente elevato per la creazione del sottopalco ed il posizionamento dell'orchestra, infossata nella buca come sarà a Bayreuth, è accessibile da entrambe le sale laterali attraverso due grandi scaloni decorati.

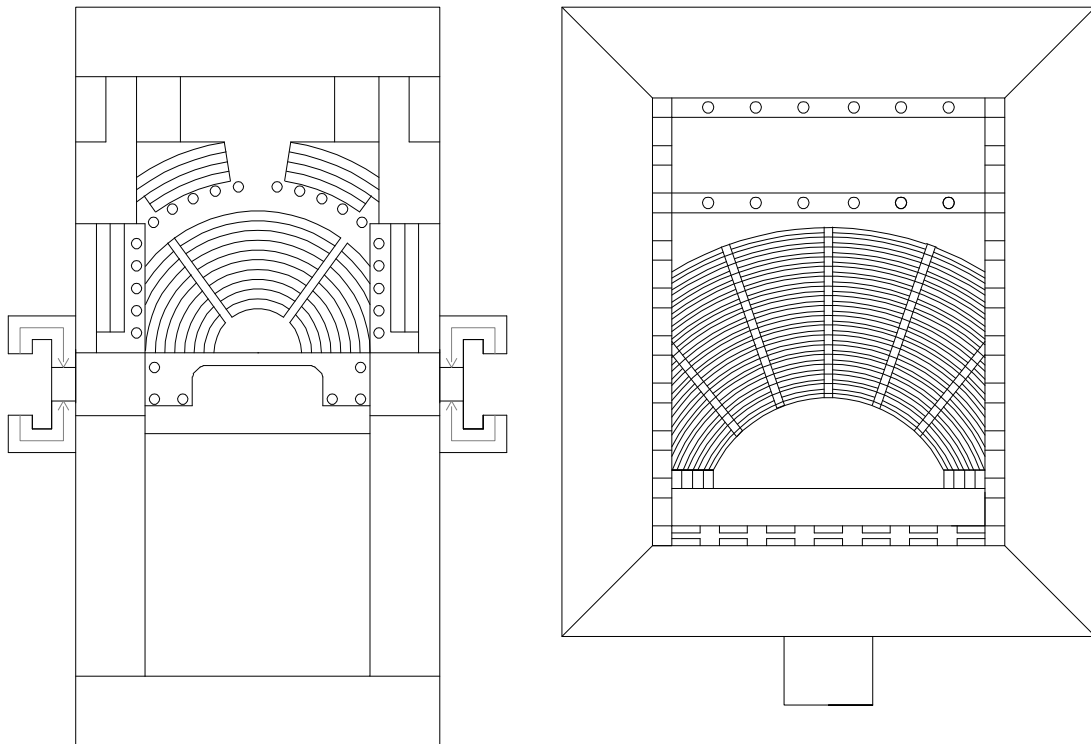


Fig. I.2.10 Schemi planimetrici del Glaspalast Theater A e dell'Odeum di Agrippa (disegno di A. Vasta).

Sia per il taglio laterale dell'auditorium a 90° rispetto al boccascena, che per il peristilio di colonne, il quale conferisce un carattere monumentale alla sala, la versione A riprende il tipo dell'odeon, ma se ne differenzia per la forma semicircolare delle file di sedute e per il proscenio sporgente (Fig. I.2.10).



Nel Glaspalastheater A sono contenuti circa 1000 posti, tra cui quelli per la corte e gli altri spettatori illustri, previsti in sedute amovibili disposte, come nella phoedria antica, nel primo semicerchio intorno all'orchestra. Come nel Festspielhaus wagneriano l'auditorium è articolato su due livelli, i quali in questo caso sono messi in comunicazione sfruttando dei gradini preesistenti in una posizione conveniente per la distribuzione. Alla famiglia reale è destinato un palco d'onore, che come un'edicola si eleva al di sopra della trabeazione del colonnato contornante la sala. Sul retro della galleria che costituisce il secondo livello dell'auditorium e che ingloba il palco al centro, sono collocate stanze aggiuntive per l'intrattenimento dei reali durante le pause tra gli atti.

La conformazione del proscenio profondo combina, secondo Semper, le esigenze di illuminazione della scena sopra e dell'orchestra infossata, oltre a fornire una separazione tra il mondo reale e il mondo del palcoscenico, necessaria e richiesta dal teatro tradizionale. L'elevazione dell'auditorio, dovuta invece alle esigenze funzionali del sottopalco e dell'orchestra infossata, consente l'uso dei vani sottostanti per la comunicazione ed altri utilizzi.

Il progetto B differisce dalla versione A nel fatto che l'auditorium è interamente semicircolare e significativamente più grande, essendo esteso fino ad oltrepassare, da entrambi i lati, la parte centrale del padiglione, così da raggiungere circa 1500 posti. Come nel primo progetto è prevista la galleria, collegata al settore sottostante mediante i gradini preesistenti, cui ne vengono aggiunti altri due.

Il palcoscenico è rimpicciolito in ragione dell'auditorium più grande, dal quale è completamente separato mediante un proscenio non sporgente sull'orchestra e progettato come una costruzione leggera in legno, adatta a sostenere esclusivamente decorazioni pittoriche.

Per gli sfori laterali, dovuti al prolungamento delle file, Semper ipotizza una chiusura con teli su cui sono disegnati paesaggi ed architetture.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Il progetto non realizzato per il Munich Monumental Theater anticipa per vari aspetti quello di Bayreuth, a cominciare dalla scelta di un sito "drammatico", indicativa della concezione sacrale del teatro propria di Wagner. Questo doveva sorgere, infatti, come un tempio su di un'altura di fronte il fiume Isar ed essere collegato, attraverso un ponte, agli edifici sull'altra sponda.

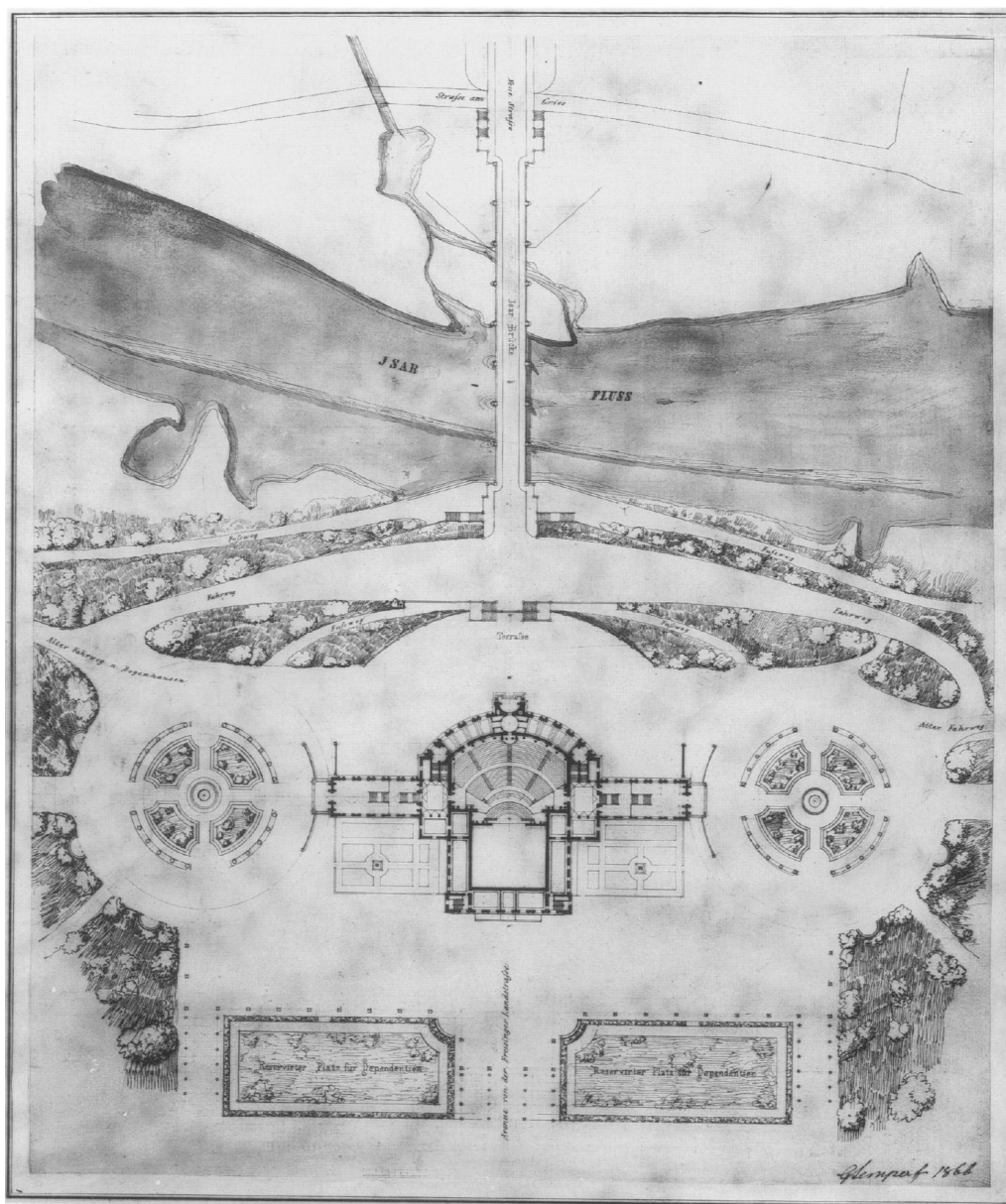


Fig. I.2.11 Planimetria del sito previsto per il Munich Monumental Theater di Semper.



Per la concezione dell'impianto Semper riprende l'idea del Glaspalast di collegare la sala del teatro a due corpi laterali, molto estesi nel senso della lunghezza, così da formare quella sorta di transetto che caratterizza anche il Festspielhaus wagneriano, nel quale però esso è adibito al deposito delle scene. Dietro ed intorno al palcoscenico sono distribuiti rispettivamente i locali tecnici e i camerini, in un volume che contorna quello della torre scenica, ma di altezza inferiore. Il settore circolare che chiude la sala sporge all'esterno, denunciando la forma dell'auditorium, la quale si avvicina molto a quella di Bayreuth, con la differenza che il "ventaglio" delle sedute del München Monumental è più ampio, per il taglio delle linee inclinate a 45° a partire dagli estremi del proscenio, anche in questo caso doppio per l'orchestra ribassata.



Fig. I.2.12 Modello del München Monumental Theater.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

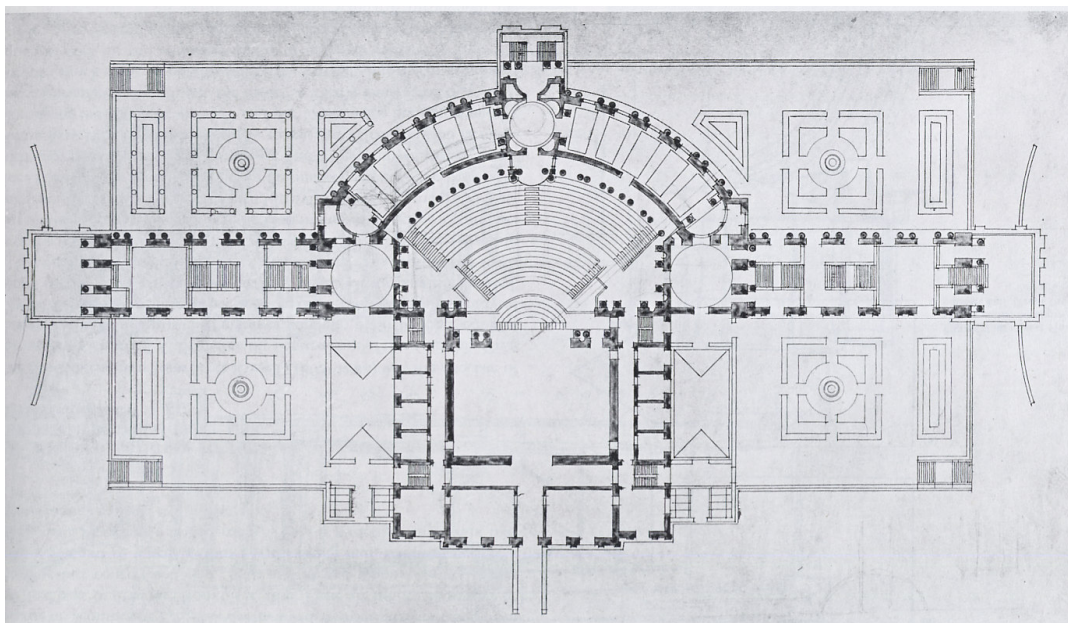


Fig. I.2.13 Planimetria del Munich Monumental Theater di Semper.

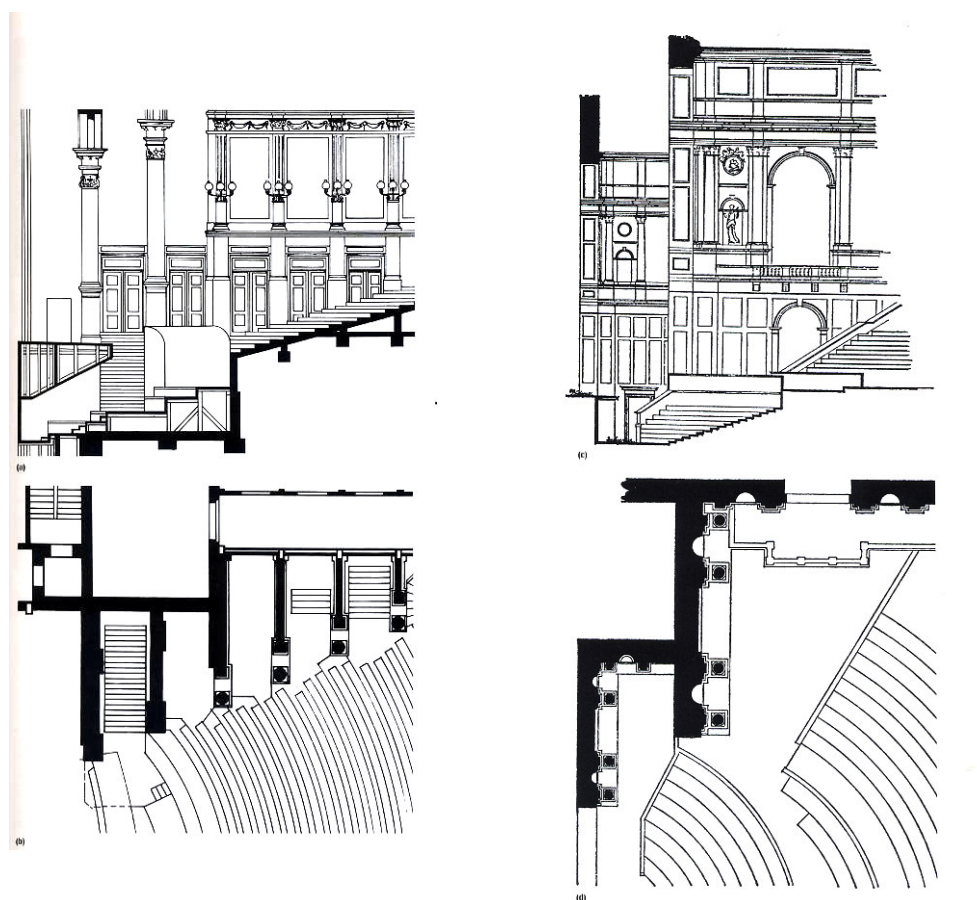


Fig. I.2.14 Confronto tra il Bayreuth Festspielhaus ed Munich Monumental Theater: in sezione ed in pianta.



Dottorando:

Tutor:

Tema dell'attività di ricerca:

Angela Vasta

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

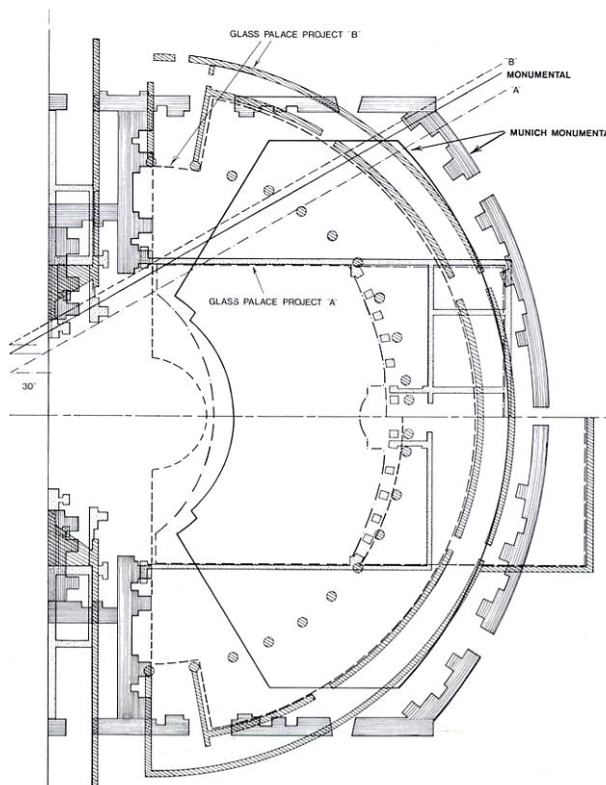


Fig. I.2.15 Confronto tra la forma degli auditorium di München Monumental Theater e Glass Palace Theater, A e B (da G. Izenout, op. cit.).

Gli sforzi progettuali di Semper sono protesi a risolvere il problema della visuale dei posti a sedere, sia nei progetti A e B del Glaspalasttheater, che nel progetto del München Monumental, il quale, dal punto di vista della soluzione adottata a riguardo, è un incrocio tra i due, essendo parzialmente troncato sui lati rispetto al B, in favore di una migliore visuale.

Comparando le verifiche fatte con le linee a 30° uscenti dal proscenio, la cui larghezza varia di poco tra i tre teatri in questione, si constata che: tutte le sedute del progetto A sono contenute all'interno delle linee laterali, secondo il criterio seguito nel Festspielhaus di Bayreuth; circa il 15% delle sedute del München Monumental sono al di fuori; circa il 20% di quelle del progetto B sono al di fuori, così che questo risulta il meno efficace dei tre².

² Cfr IZENOUR G. C., Theatre Design, Yale University Press, New Haven and London, 1996, 73.



La realizzazione postuma, in forma monumentale e non provvisoria come quella di Bayreuth, dei progetti inattuati di Semper per un Festspielhaus wagneriano da edificarsi a Monaco, si deve a Littmann, per la costruzione nel 1901 del Prinzregenten Theater, con il quale egli apre la serie delle sue architetture teatrali, inserendosi nella grande tradizione ottocentesca iniziata da Schinkel.

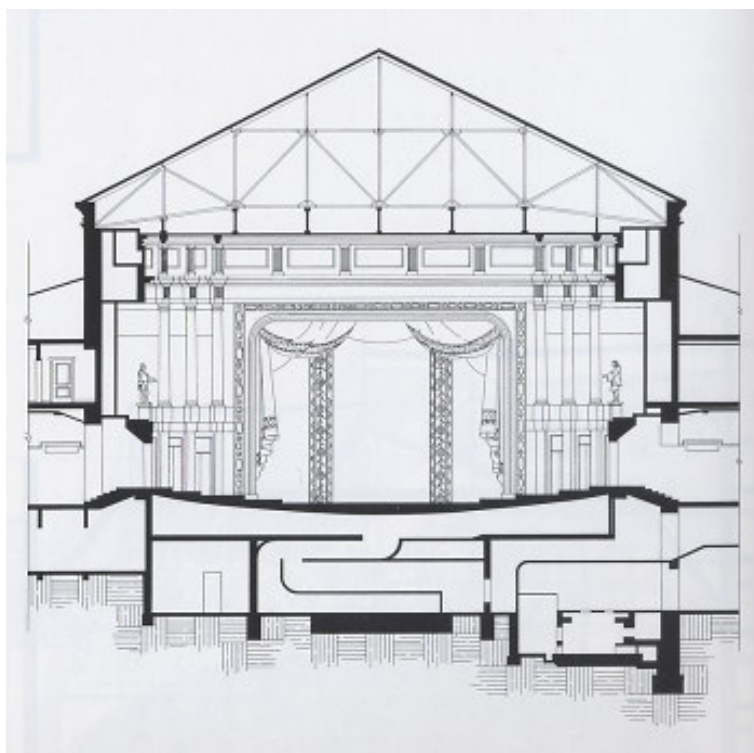


Fig. I.2.16 Prinzregenten Theater sezione trasversale.

Il teatro ha 1515 posti, distribuiti nella sala ed in piccola parte nei palchi privati che si aprono tra le colonne sulla parete di fondo, con quello reale in centro, come nel Festspielhaus wagneriano. Rispetto ad esso il numero delle sedute è minore perché manca la galleria, sostituita da un secondo ordine di colonne privo di aperture negli interspazi. Per il resto il cuneo di Bayreuth è riproposto integralmente, cioè con la stesso taglio laterale lungo le linee inclinate a 27° , con la stessa pendenza delle gradinate, per cui sono egualmente verificate le condizioni di visibilità (vedi paragrafo precedente), con il golfo



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

mistico per l'orchestra ribassata, cui corrisponde il doppio proscenio. Anche la distribuzione degli ambienti accessori è analoga, con la novità dell'utilizzo dello spazio sottostante le gradinate, accessibile alla quota d'ingresso e a quella della buca orchestrale.

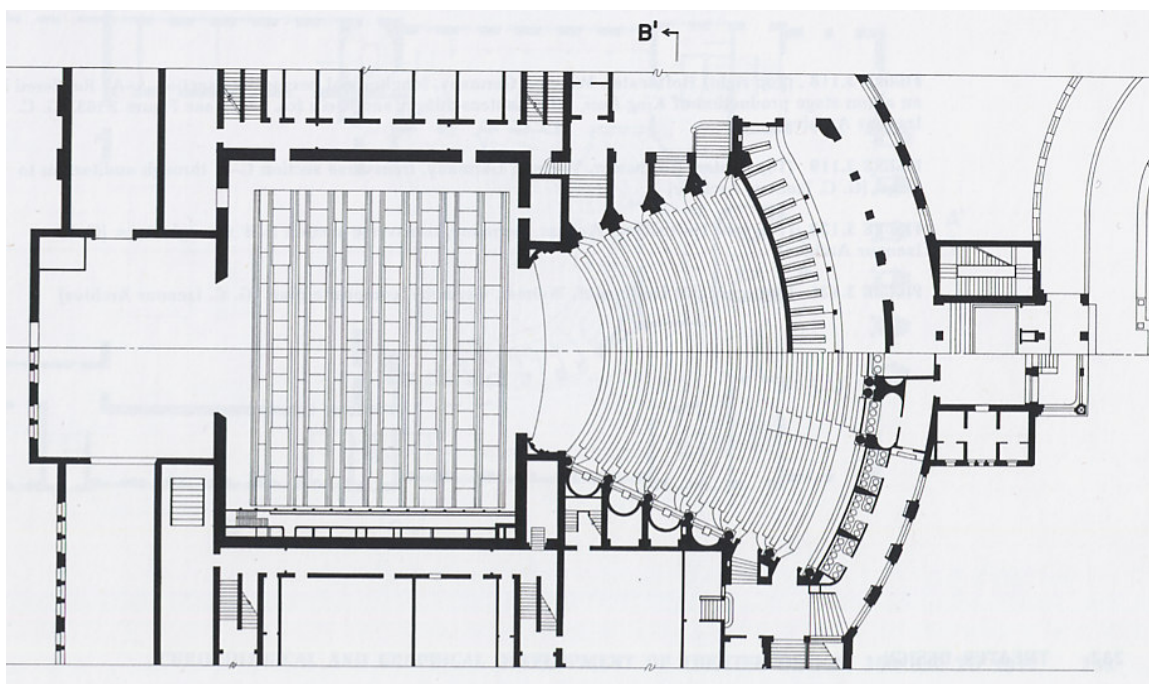
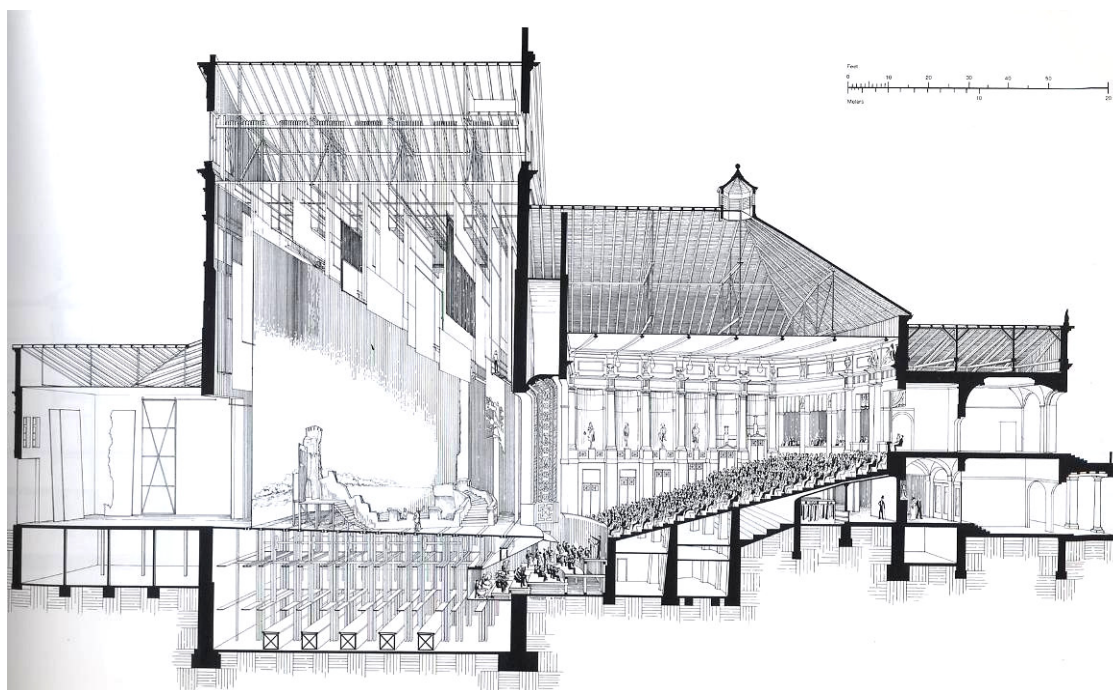


Fig. I.2.17 Prinzregenten Theater sezione longitudinale prospettica e pianta.



Le poche varianti che il Prinzregenten Theater presenta rispetto al Festspielhaus di Bayreuth si rivelano determinanti per il notevole peggioramento dell'acustica, a testimonianza del fatto che il modello non era stato sufficientemente studiato da questo punto di vista. Nonostante, infatti, la pianta delle sedute e la sezione delle linee di visuale siano uguali, l'omissione della galleria, che conferisce ai muri posteriori dell'auditorium di Bayreuth una forma curva fortemente assorbente, risulta devastante, nel senso che provoca un ritorno dell'onda acustica al palcoscenico.

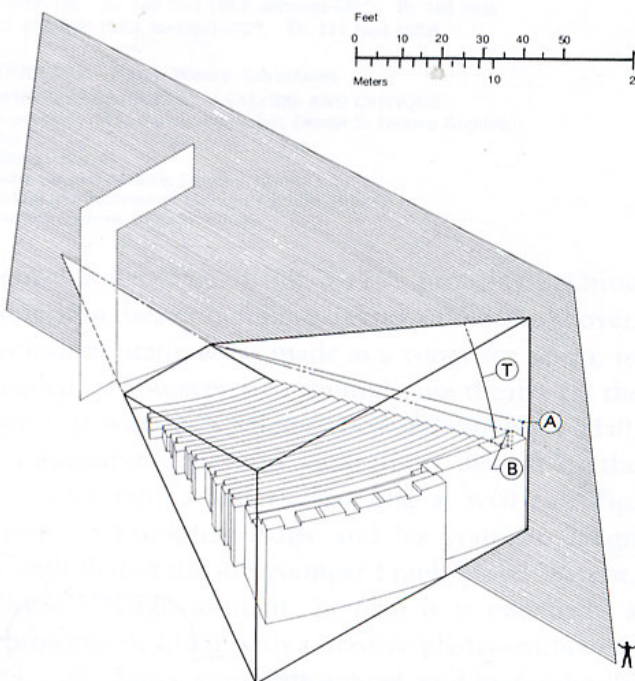


Fig. I.2.18a Schema assonometrico delle sedute del Prinzregenten Theater (da G: Izenour, op. cit.).

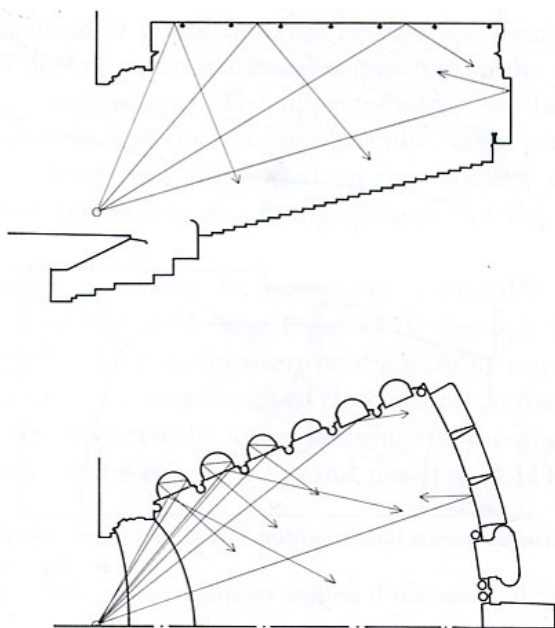


Fig. I.2.18b Analisi delle prime riflessioni del Prinzregenten Theater schemi in sezione e in pianta.

Altrettanto dannose si rivelano anche le nicchie di marmo poste lungo i muri laterali, le quali invece di disaccoppiare e diffondere l'energia, come le quinte murarie a Bayreuth, provocano una prima riflessione ritardata rispetto all'onda diretta, con un tempo di riverbero ed un contenuto energetico tali da causare un eco di disturbo³.

³ Cfr IZENOUR G. C., Theatre Design, Yale University Press, New Haven and London, 1996, pag. 286.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

La variante delle nicchie con statue accresce il carattere monumentale dell'ambiente, mentre per rendere più confortevole la seduta, lo schienale delle poltrone è incurvato.

La volumetria del Prinzregenten Theater, sul modello di Bayreuth, è articolata dai volumi ben differenziati delle parti funzionali, secondo lo stesso criterio distributivo.

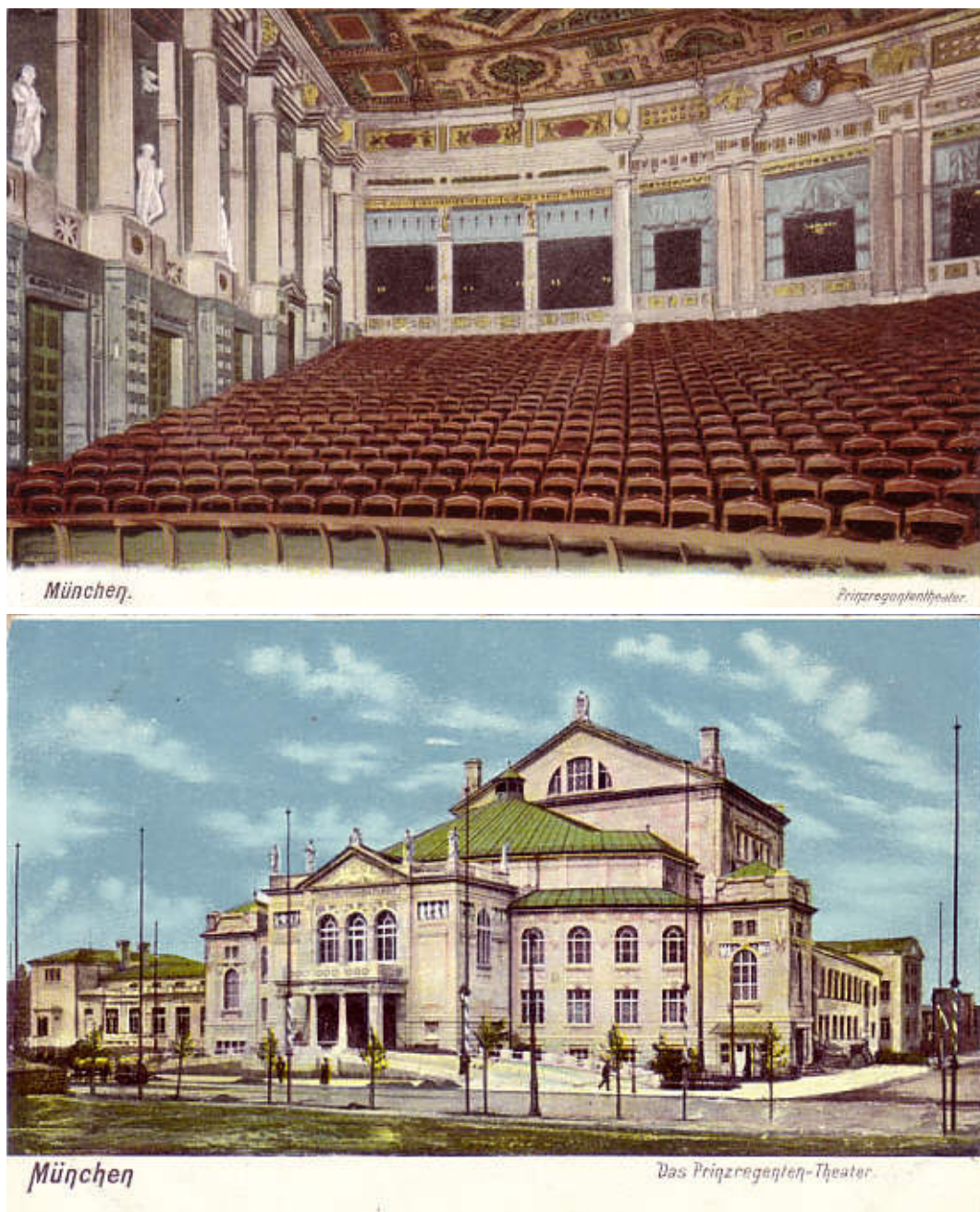


Fig. I.2.19 Prinzregenten Theater vista della sala ed esterno.



Caratteri strutturali diversi presenta il Grossherzogliches Hoftheater di Weimar, costruito da Littmann nel 1908, per la cui progettazione egli fu preferito allo stesso Van de Velde, allora operante nella città ed estremamente critico all'idea di sacrificare alla costruzione di un nuovo teatro il vecchio, impeccabile teatro di Goethe e di Liszt.

Il teatro di corte di Littmann è uno degli ultimi realizzati in Europa ed ha una capienza di 1051 posti. L'Auditorium, come quello di Semper a Dresda, è un ibrido, risultante dalla necessità di contemperare il tipo a palchi e gallerie(*Rangtheater*), che consente la divisione in ordini e classi voluta dal fastoso cerimoniale, con la nuova e radicale idea di Bayreuth. Esplicita richiesta del Gran Duca era, infatti, stata quella di estendere le balconate in avanti lungo le mura laterali e di includere nel primo anello il suo palco e la sua stanza privati.



Fig. I.2.20 Grossherzogliches Hoftheate vista dela sala dal proscenio.

La grande innovazione è costituita dall'abolizione dei palchi di proscenio (cosiddette barcacce), per l'inserimento del «proscenio variabile» brevettato dall'autore⁴.

⁴ M. LITTMANN, *Das variable Proszenium für Oper, Tondrama und Schauspiel*. D.R.P. [Deutsches Reichspatent] No. 184611. *Patentiert in allen Kulturstaaten*, s.n.t.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

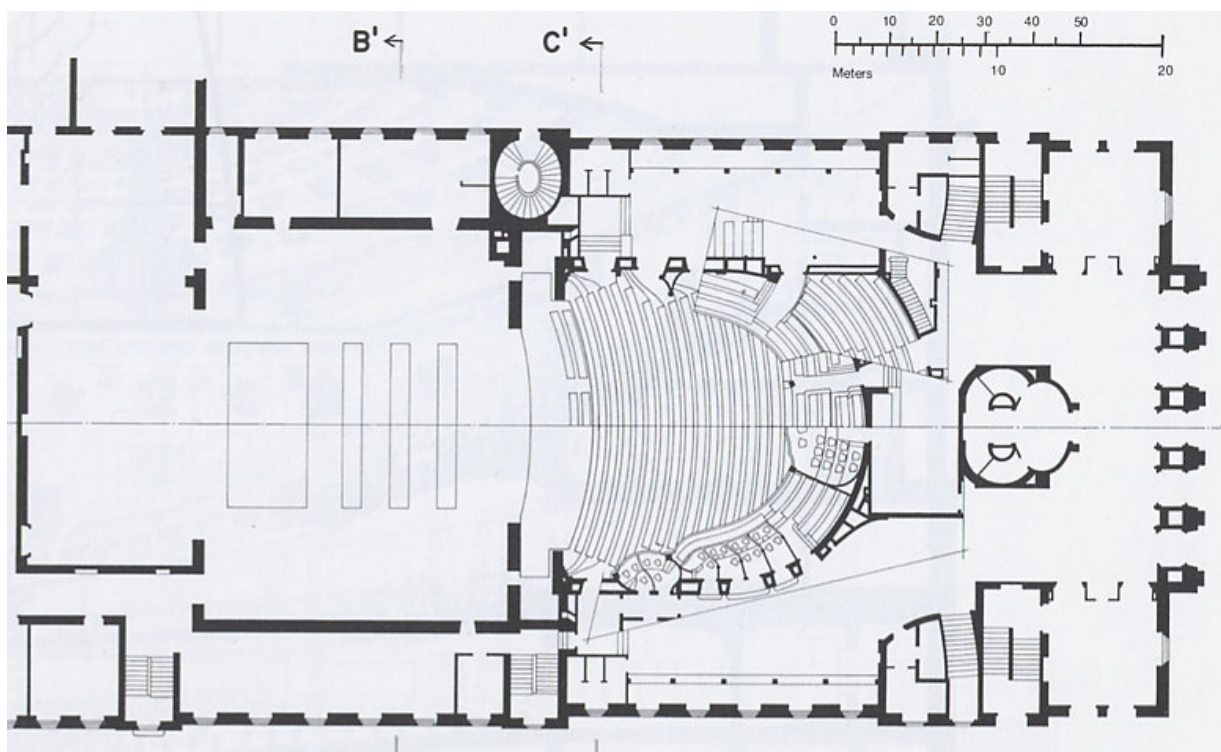
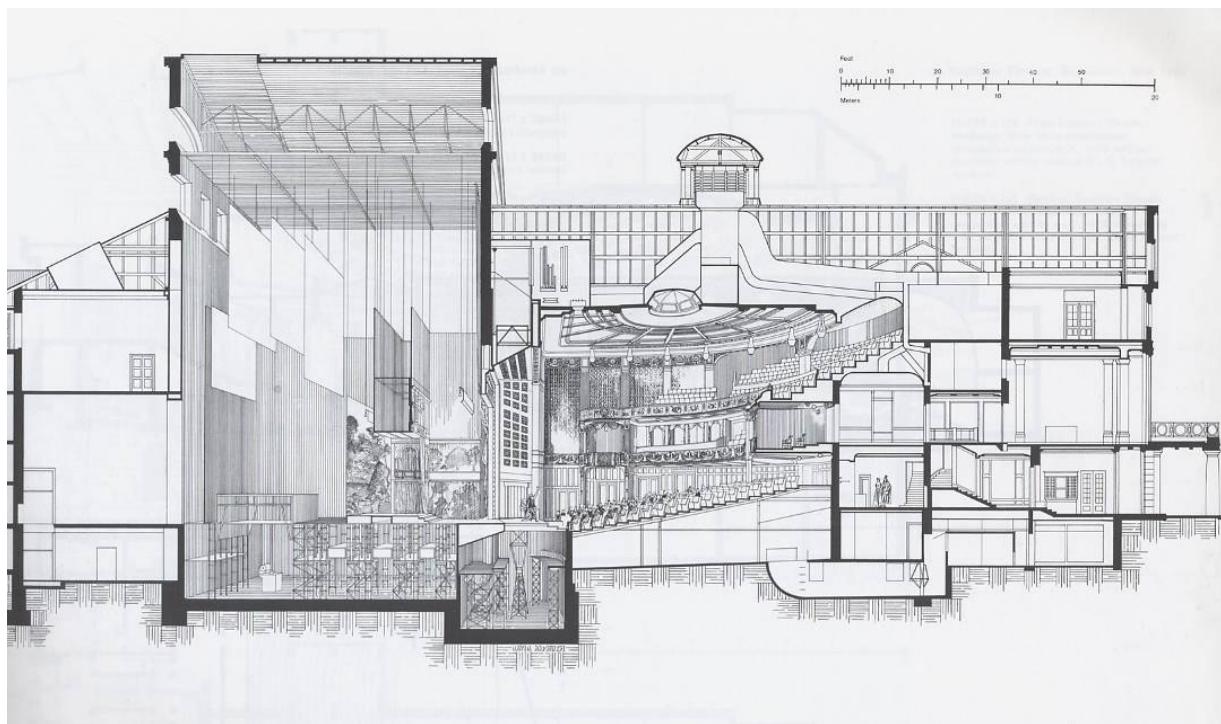


Fig. I.2.21 Hoftheater a Weimar sezione longitudinale prospettica e pianta.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

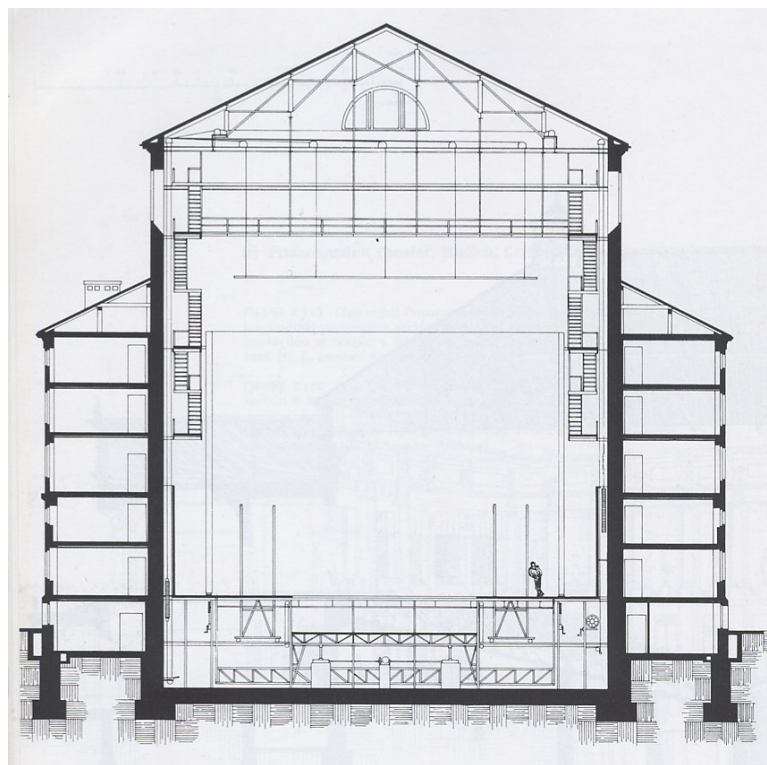
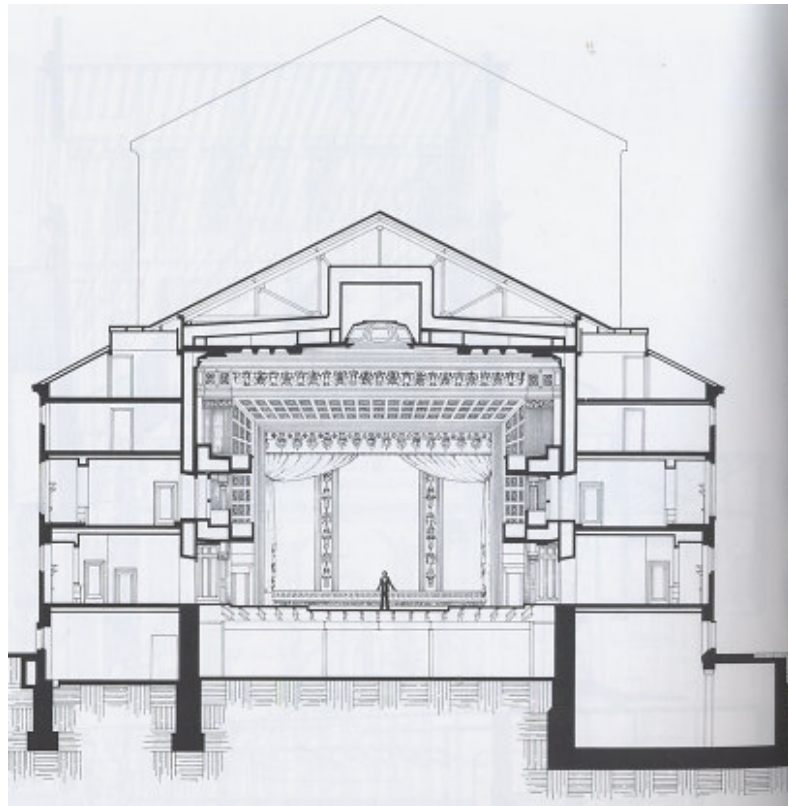


Fig. I.2.22 Hoftheater a Weimar sezioni trasversali sulla sala e sul palcoscenico.



Il proscenio tridimensionale, meccanizzato e flessibile consente di combinare nello stesso teatro i diversi generi drammatici dell'opera all'italiana, del Wort Ton Drama wagneriano e del dramma parlato. La struttura a doppia intelaiatura è composta da: una cornice acustica coprente ai lati e sopra, utilizzata per l'opera italiana; uno schermo retrostante con pannelli sonori scorrevoli, utilizzato sia per l'opera wagneriana che per il dramma parlato; un piano mobile di copertura dell'orchestra, con gradini estendibili o removibili; una balaustra arcuata per la buca dell'orchestra.

La configurazione per l'opera all'italiana prevede la cornice come proscenio e il piano dell'orchestra parzialmente abbassato. (a)

La configurazione per l'opera wagneriana prevede: la rimozione della cornice, lo scorrimento verso il basso dei pannelli laterali dello schermo, il piano dell'orchestra completamente abbassato, l'aggiunta di praticabili su di esso, così da formare un terrazzamento in declivio ed accogliere un corpo orchestrale molto superiore.

La configurazione per il dramma parlato prevede un ampliamento del palcoscenico, mediante: lo scorrimento verso l'alto dei pannelli laterali, il sollevamento del piano di copertura dell'orchestra, la rimozione della balaustra e l'inserimento dei gradini di collegamento con la platea. In questo caso, le porte sulle parti laterali dello schermo accedono direttamente dal palco alle quinte.

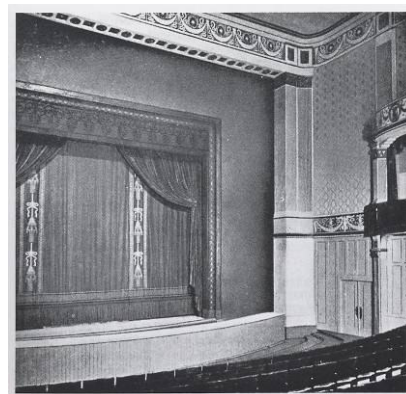


Fig. I.2.23a

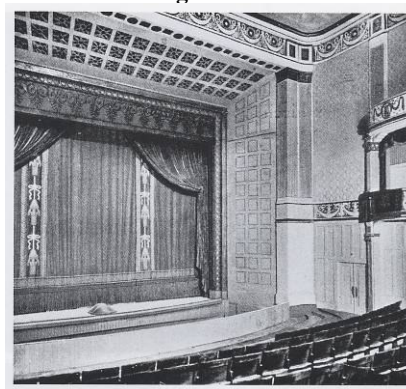


Fig. I.2.23b

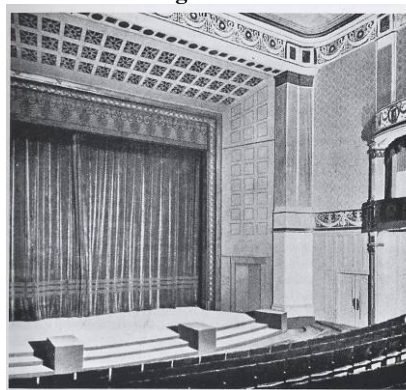


Fig. I.2.23c



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

La flessibilità del proscenio è funzionale all'esigenza di differenziare l'edificio teatrale a seconda del genere spettacolare, in riferimento a quanto espresso ne *Il Palcoscenico del Futuro* dal critico d'arte e di teatro George Fuchs, cui Littmann era culturalmente legato.



Fig. I.2.24 Prinzregenten Theater vista della sala dal proscenio ed esterno.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Capitolo secondo

I TEATRI DELLE ESPOSIZIONI



II.1 TEATRI DELLA COLONIA DI DARMSTADT

All'inizio del ventesimo secolo le esposizioni internazionali di arte ed architettura costituiscono un'occasione importante per il rinnovamento del teatro, che in questi contesti viene, infatti, concepito con un carattere sperimentale e dimostrativo riguardo alle varie innovazioni progettuali, sceniche e drammaturgiche di cui è denso il periodo.

La prima Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt, svoltasi nel 1901 ed intitolata *Un documento dell'arte tedesca* ha fornito contributi significativi all'architettura del teatro con lo Spielhaus di Olbrich e soprattutto con quello, rimasto allo stadio di progetto di Behrens.

L'intento programmatico della Colonia di Darmstadt è quello di riunire le arti maggiori con quelle applicate in una collaborazione con cui ci si propone di incentivare lo sviluppo dello Jugendstil, creando le condizioni materiali per il passaggio dall'attività grafica, caratterizzante la prima fase dello stile, a quella da svolgersi nel campo dell'architettura e delle arti applicate. Il lavoro degli artisti convocati dal Granduca Ernst Ludwig, mecenate dell'iniziativa e responsabile del sostegno finanziario, viene quindi regolato da un contratto triennale che prevede un compenso annuale, un sussidio per la propria abitazione, la disponibilità di uno studio in un *Atelier Haus* comune e di esecutori competenti. Tale politica di sperimentazione artistica viene promossa nella capitale del granducato d'Assia, per interessi economici e ragioni di prestigio, dalla classe imprenditoriale locale, formatasi in seno al ceto alto borghese durante l'ultimo decennio dell'Ottocento, con l'incremento dell'artigianato e la creazione delle prime industrie, grazie al notevole sviluppo economico verificatosi nel *Reich* a seguito della politica doganale di Bismark¹.

¹ Cfr. MESSINA M. G., *Darmstadt 1901/1908 Olbrich e la colonia degli artisti*, Edizioni Kappa, Roma, 1978, pag. 5.



Josef Maria Olbrich, invitato come rappresentante dell'architettura, viene incaricato della sistemazione planimetrica dell'aria della Colonia e della progettazione degli edifici dell'esposizione, comprese le abitazioni private degli artisti, ad eccezione di quella di Peter Behrens, il quale, pur partecipando come rappresentante della pittura, si occupa personalmente della propria casa, che costituisce dunque la sua prima opera architettonica.

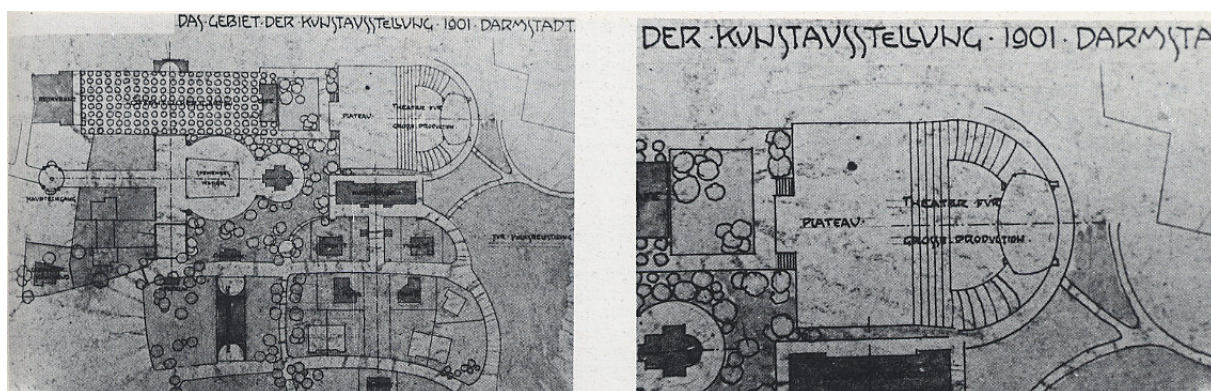


Fig. II.1.1 Prima planimetria dell'Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt, 1901, di J. M. Olbrich.

L'attribuzione del progetto del teatro rimane, invece, dubbia per molto tempo, infatti è l'ultimo edificio ad essere completato, con la realizzazione della proposta di Olbrich, preferita a quella di Behrens. La scelta viene a lungo dibattuta, considerando diverse soluzioni, anche rispetto alla collocazione stessa del teatro, previsto nella prima planimetria alle spalle dell'*atelierhaus*, in una versione all'aperto con pianta semicircolare (vedi fig.). Tale tema è molto sentito perché l'attività teatrale riveste un ruolo complesso all'interno della Colonia, essendo lo spettacolo articolato su più livelli: quello aulico della cerimonia di inaugurazione, allestita da Behrens e Fuchs sulla scalinata dell'*Ernst- Ludwig Haus*, cioè il palazzo contenente gli atelier degli artisti; quello delle serate liriche, programmate per il pubblico al termine della giornata di visite, nello *Spielhaus* della Colonia; quello delle feste notturne nel boschetto, dove l'elemento di decorazione principale è la luce prodotta dai lampioncini di carta colorata, in una tonalità predominante.



Un altro livello di spettacolarità fondamentale, oltre a quelli individuati, è costituito dalla teatralizzazione dell'esistenza umana, ricercata mediante la rappresentazione di "brani di vita", all'interno degli atelier e delle case degli artisti, dove tutto è predisposto secondo la logica dell'uso reale per la visita dello spettatore. Infatti, la peculiarità della mostra organizzata per esibire il lavoro della Colonia, sta nella coincidenza e contemporaneità di spazio vissuto e spazio esibito, ottenuta per il fatto che la comunità degli artisti stessa si rende oggetto d'esposizione, nei propri luoghi lavorativi e privati, giungendo addirittura all'autoparodia in *Das überdocument*, con la caricatura dei protagonisti e delle architetture.

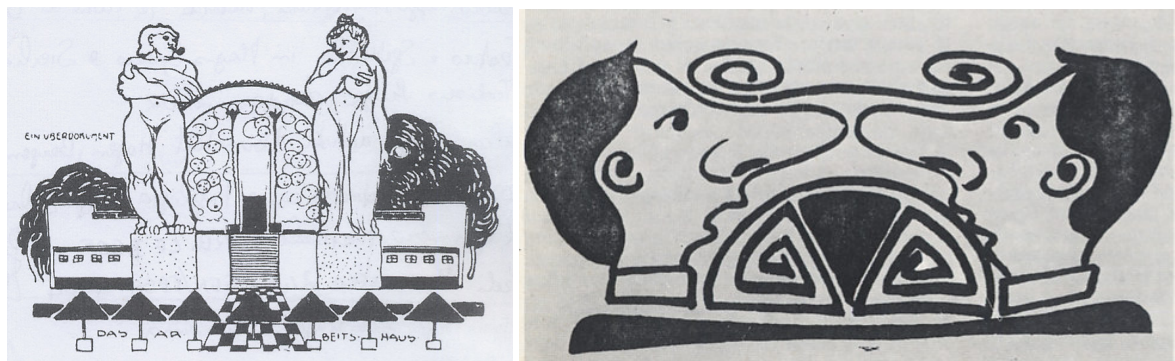


Fig. II.1.2 Uberhaupkatalog (autoparodia del catalogo): Portale dell' Ernst-Ludvig-Haus, e Teatro.

La strategia teatrale adottata prevede, accanto agli edifici permanenti, l'introduzione di quelli provvisori, che in occasione dell'esposizione "allestiscono in chiave di festa il piano reale, alternandolo episodicamente e provocando quello spiazzamento necessario a percepirlo come spettacolo"². Alle abitazioni degli artisti e al palazzo degli atelier si aggiungono quindi il portale d'ingresso, i chioschi per la vendita dei biglietti e vari padiglioni, tra cui quello per l'orchestra e il teatro, che, come gli altri, manifesta espressamente il carattere di temporaneità nel riferimento tipologico del capannone, mediante il quale Olbrich inserisce un fattore di variazione al contesto residenziale.

² OTTAI A., *Scena e scenario*, Edizioni Kappa, Roma, 1987, pag. 11.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

L'introduzione di episodi inattesi rientra nei criteri progettuali indicati da Camillo Sitte, del quale Olbrich era stato allievo a Vienna e ai cui insegnamenti sembra attenersi nella sistemazione della *Matildenhöhe*, collina scelta per la localizzazione della Colonia, in cui elementi preesistenti sono gli assi viari, una piantagione di platani e una chiesetta russa.

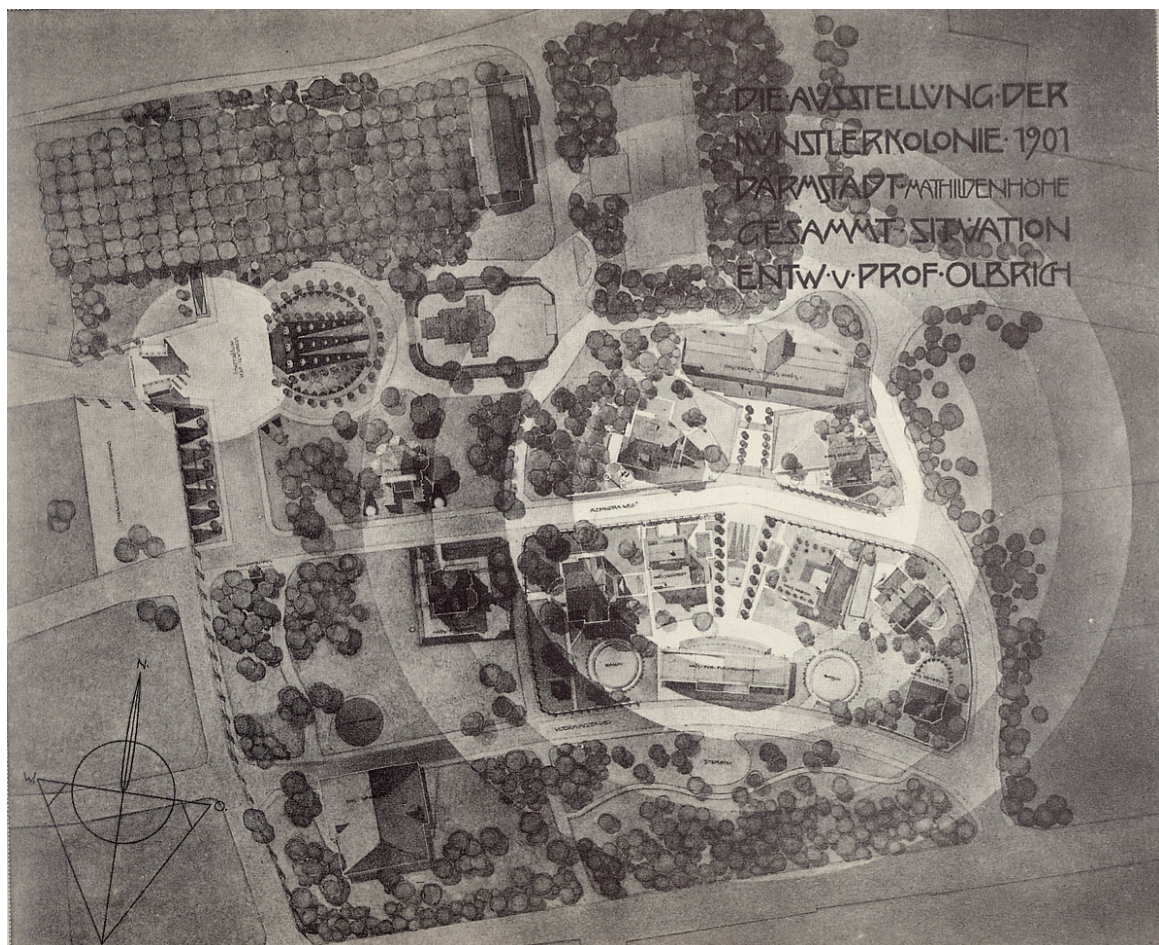


Fig. II.1.3 Planimetria definitiva dell'Esposizione, 1901, di J. M. Olbrich.

L'asse principale è orientato in direzione nord-sud ed ha come punti focali l'*Ernst Ludwig Haus* e la *Haus für Flächenkunst*, padiglione espositivo di pittura e grafica; sui lati sono disposte le case degli artisti, tranne quella di Behrens, spostata a sinistra. Il padiglione per l'orchestra è sul lato nord della piantagione, all'estremità opposta del teatro, il quale si trova a sudovest ed è raggiungibile in via diretta dal portale di ingresso alla mostra a ovest.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

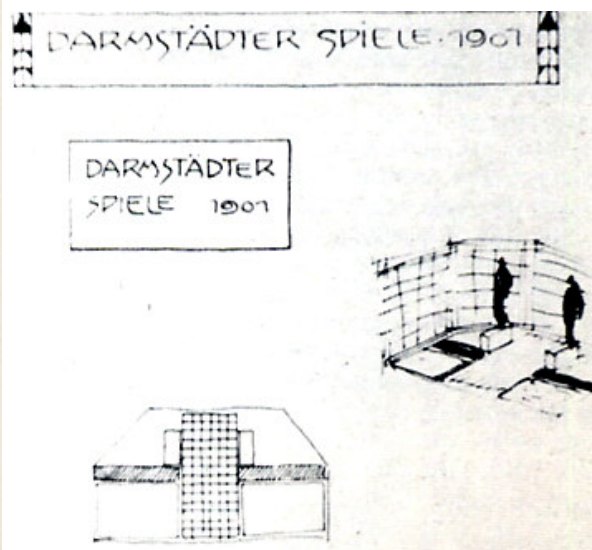
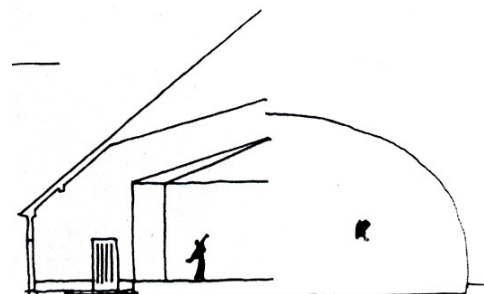
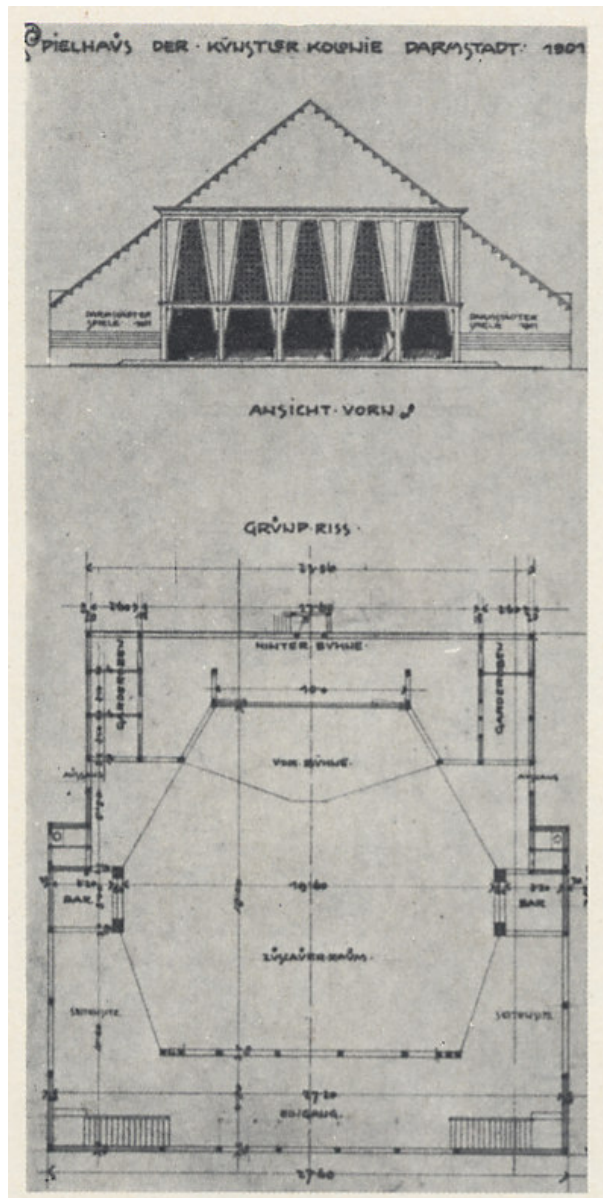


Fig. II.1.4 Pianta dello Spielhaus e studio di scena, di J. M. Olbrich.

Lo *Spielhaus* di Olbrich è un modello di teatro a grandezza naturale, con ossatura lignea e rivestimento in tela, pensato per l'allestimento dei *Darmstädter Spiele*, che, programmati per la durata dell'Esposizione sotto la direzione del poeta Wilhelm Holzamer, consistono in brevi atti unici, serate musicali, letture di poesia, conferenze di contenuto artistico-culturale, in modo da non impegnare pesantemente il pubblico che vi assiste di sera, dopo aver visitato la mostra. Tale genere di rappresentazioni è in linea con l'originale struttura a



capannone del teatro, in cui sono comunque riconoscibili vari elementi del tipo wagneriano, riproposti in maniera semplificata a cominciare dal criterio distributivo.

Nonostante la compattezza della volumetria esterna si distinguono chiaramente tre parti funzionali geometricamente definite: il sistema del palcoscenico con i locali accessori, quello degli ambienti di accoglienza e la sala poligonale incastrata tra i due.

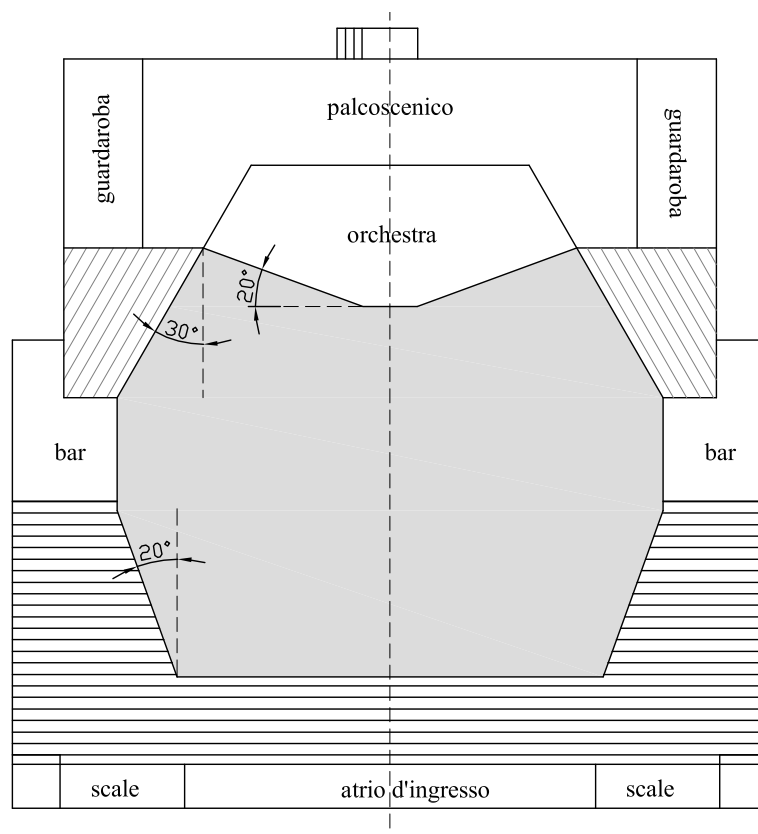


Fig. II.1.5 Pianta schematica dello Spielhaus (disegno di A. Vasta).

La forma della sala, libera per la sua estensione da strutture portanti, è costruita nella prima metà applicando il principio di sagomare l'auditorium con le linee di visuale tangenti gli estremi del boccascena, la cui inclinazione di 30° è molto prossima a quella di 27° utilizzata a Bayreuth. I posti sono circa 800 e distribuiti su un solo ordine di semplici sedie, removibili in modo da consentire anche usi differenti dello spazio, tant'è che il padiglione



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

è stato venduto alla fine dell'Esposizione e trasformato in palestra. L'orchestra è celata alla vista dello spettatore come voleva Wagner, infatti, il proscenio è concepito come podio ribassabile in caso di accompagnamento musicale, la cui forma esagonale approssima la curva del golfo mistico.

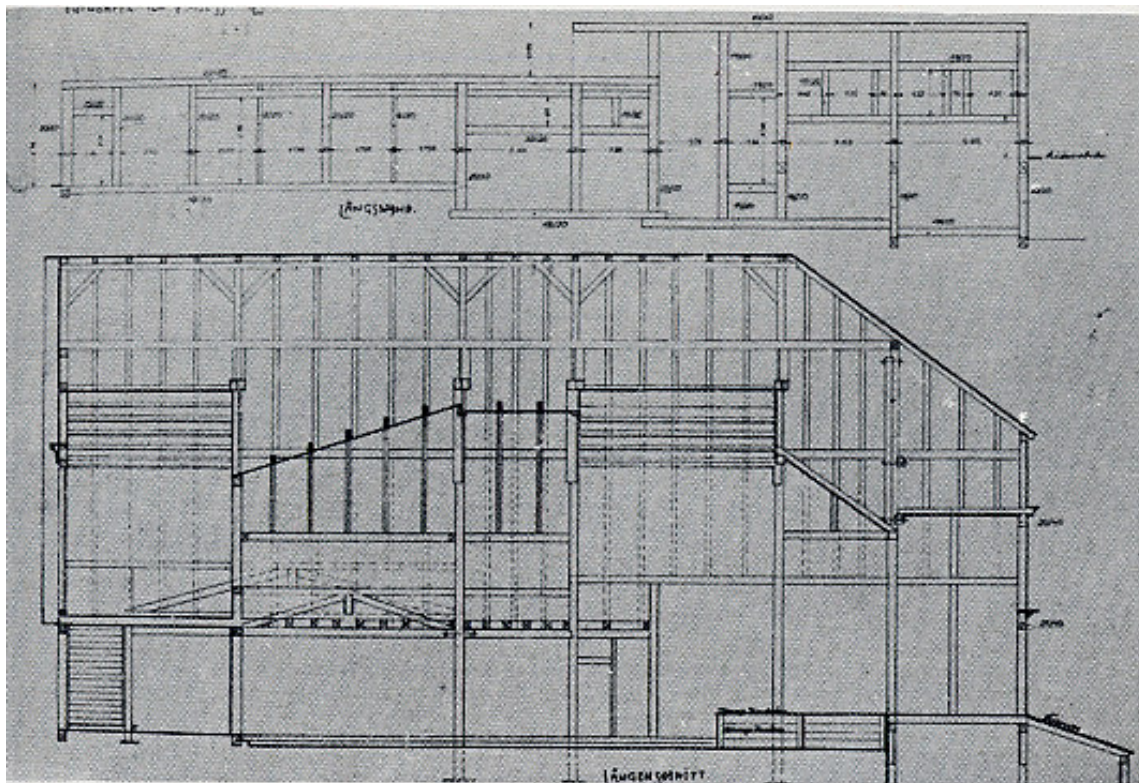


Fig. II.1.6 Sezione longitudinale dello Spielhaus.

La novità assoluta è costituita dal palcoscenico, poco profondo per ottenere l'effetto del rilievo, in questa sede realizzato per la prima volta, non per interpretare il dramma monumentale di Beherens, ma sicuramente sotto l'influenza delle idee, già espresse a riguardo, da lui e da Fuchs proprio a Darmstadt. Inoltre, non ci sono quinte né sipario e tutto è realizzato secondo i criteri di nuda impersonalità suggeriti dalla scenografia simbolista, per ottenere nuove figurazioni e tradurle immediatamente in *Stimmung*, creando un ambiente omogeneo con l'uso del colore unico, violetto per la sfumatura del tendone.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

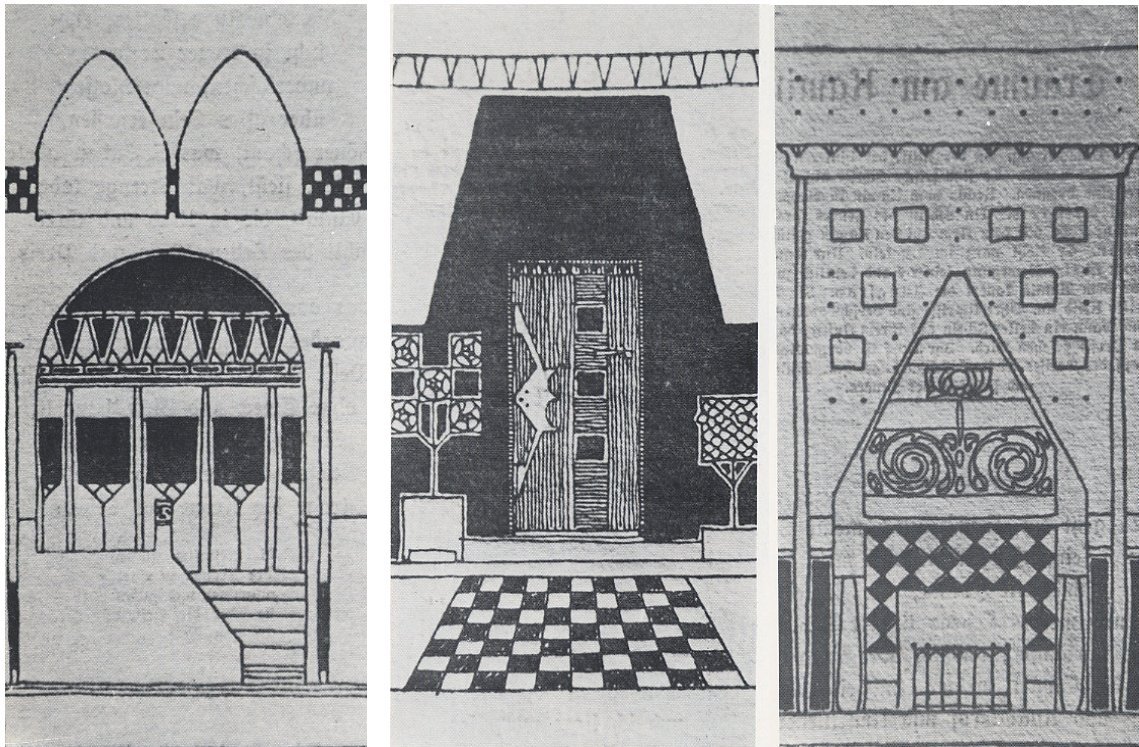


Fig. II.1.7 J. M. Olbrich, illustrazioni per gli Spiele di W. Holzamer.

Riguardo alla scena Olbrich scrive: “qui si evitano completamente le grandi decorazioni sceniche. Le scene si svolgono davanti ad un motivo concentrato che, in quanto sfondo spaziale, deve favorire la poesia nella forma e nel colore. Tutti gli ornamenti decorativi accessori sono stati qui evitati. Lo spettatore deve vedere unicamente e solamente le forme più necessarie, tra le quali si svolge la scena. Così di una camera saranno visibili solo quegli oggetti che sono strettamente collegati con la poesia. Tutto l'effetto prospettico di un panottico è intenzionalmente evitato. Così perviene ad espressione la concezione peculiare della rappresentazione scenografica. Un ampio prato è pensato nelle linee più semplici come un tendaggio di seta provvisto di applicazioni. L'architettura di una sala è rappresentata attraverso un motivo architettonico caratteristico. Con questo viene a cadere la costruzione perturbante della scena.”³.

³ OLBRICH J. M., *Das Spielhaus*, Die Ausstellung der Künstlerkolonie, Hauptkatalog. Trad. it. In Ottai A., op. cit., pag. 65.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

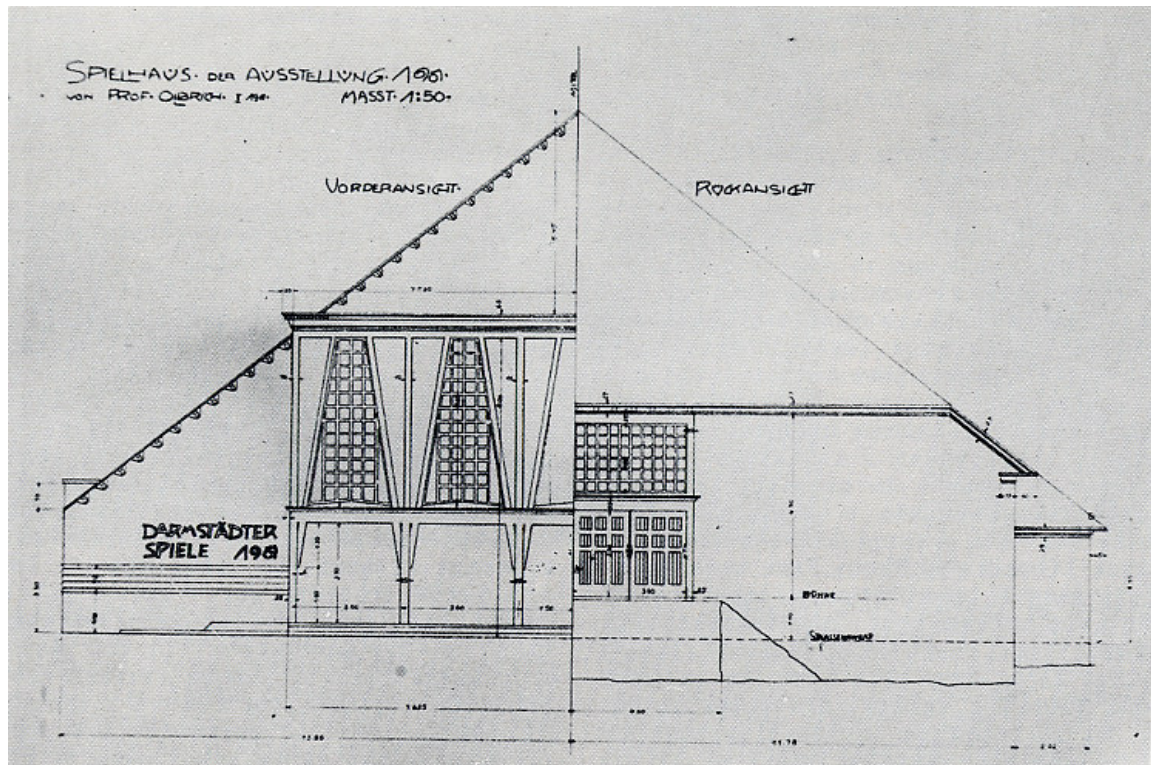


Fig. II.1.8 Fronte e retro dello Spielhaus.

L'esterno dello *Spielhaus* è caratterizzato dagli spioventi rettilinei della copertura, molto scoscesi e prolungati fin quasi a raggiungere terra. La spigolosa stereometria è funzionale alla composizione per piani incastrati a vista su telai poligonali, nella quale risaltano gli spigoli a rilievo delle rifiniture. Il fronte principale è dominato dal corpo schiacciato dell'atrio d'ingresso, configurato da una loggia con un ordine gigante di bucatore trapezoidali, tagliate dal marcapiano all'altezza dell'estremità inferiore degli spioventi.

Nella Colonia di Darmstadt il teatro concorre a mettere in scena l'Esposizione insieme agli altri edifici provvisori, che teatralizzano l'ambiente essendo tutti concepiti come elementi di finzione e di allestimento dello scenario complessivo ed esplicitando al massimo la loro episodicità tra le architetture permanenti, mediante l'accentuazione dei caratteri del padiglione.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

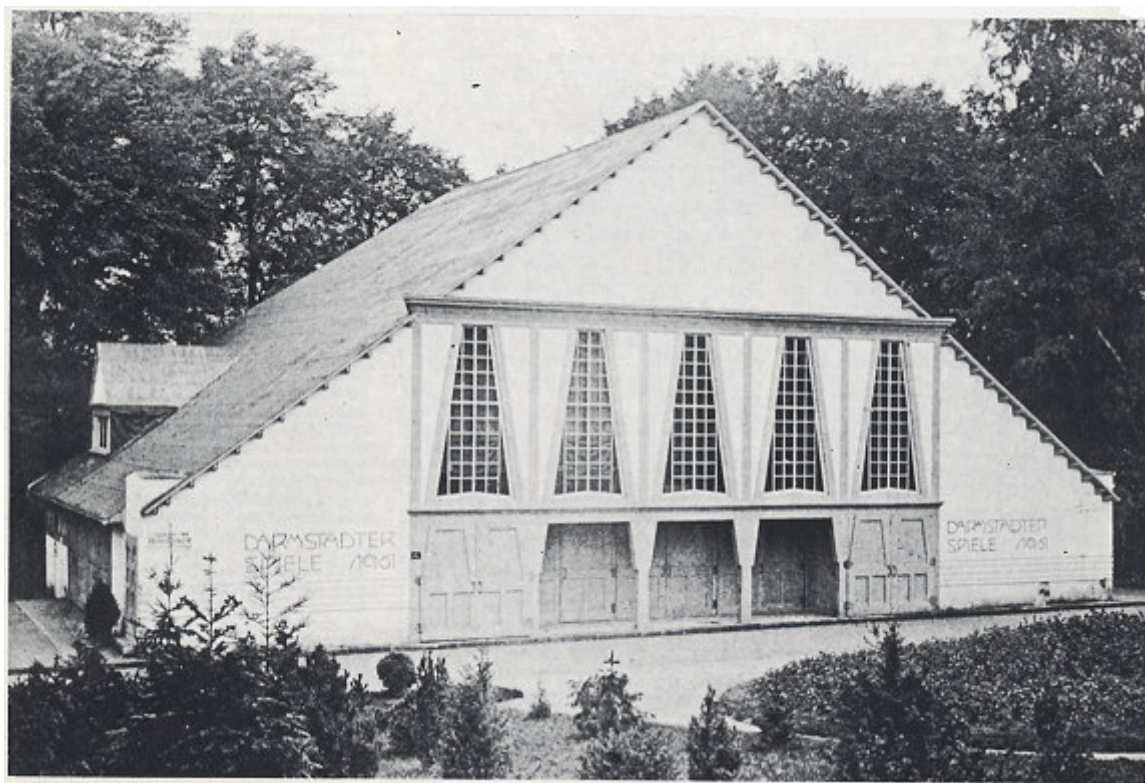


Fig. II.1.9 Vista esterna dello Spielhaus.

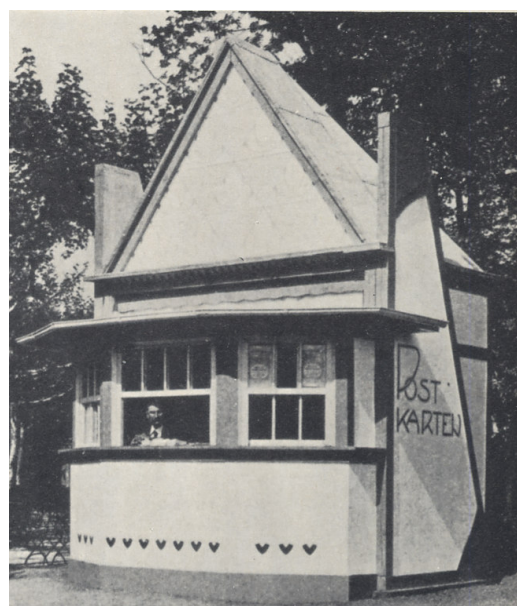


Fig. II.1.10 Sinistra: Padiglione per l'orchestra. Destra: Chiosco per la vendita dei biglietti.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

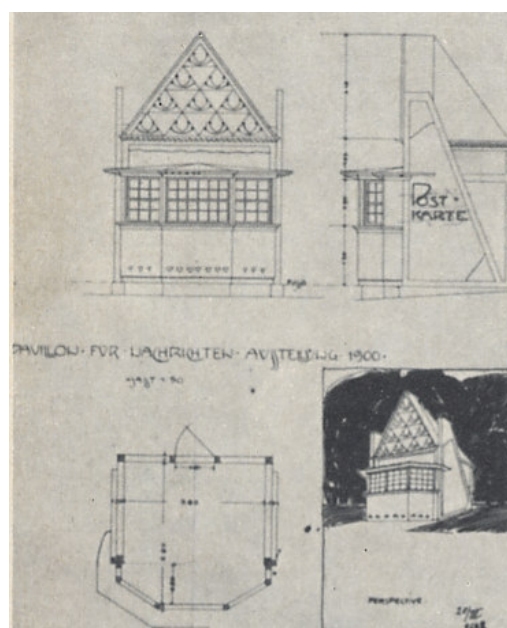
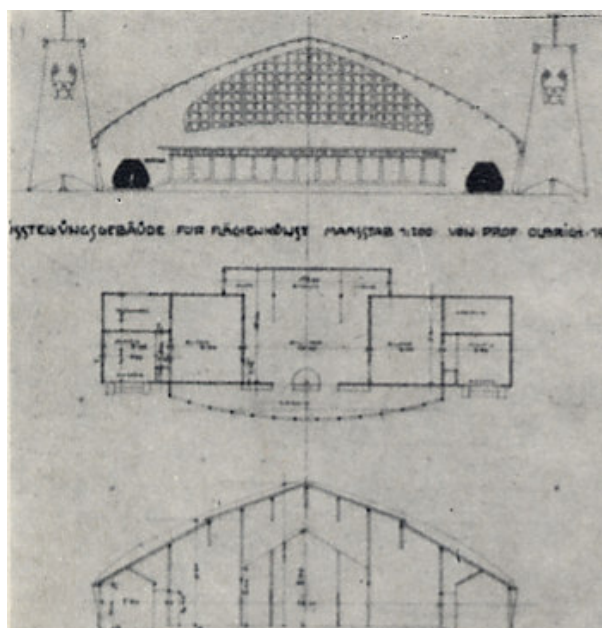
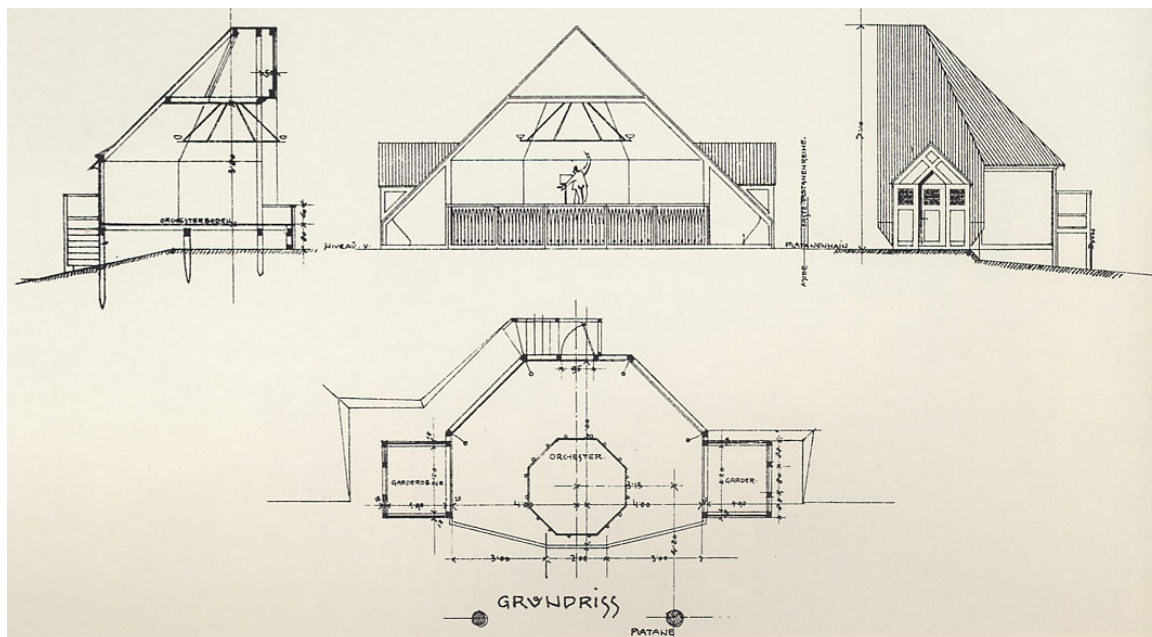


Fig. II.1.11 Edifici temporanei: Padiglione per l'orchestra, Haus für Flächenkunst, Chiosco per la vendita biglietti.

Il tema dello spiovente è declinato in diverse impreviste versioni, come nella *Haus für Flächenkunst*, dove, riprendendo la curva di un precedente progetto di teatro, la copertura è assimilata ad una superficie elastica, tesa mediante l'aggancio sui lati ad una serie di costoloni in legno, i quali evocano le caratteristiche fiancate delle navi vichinghe.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

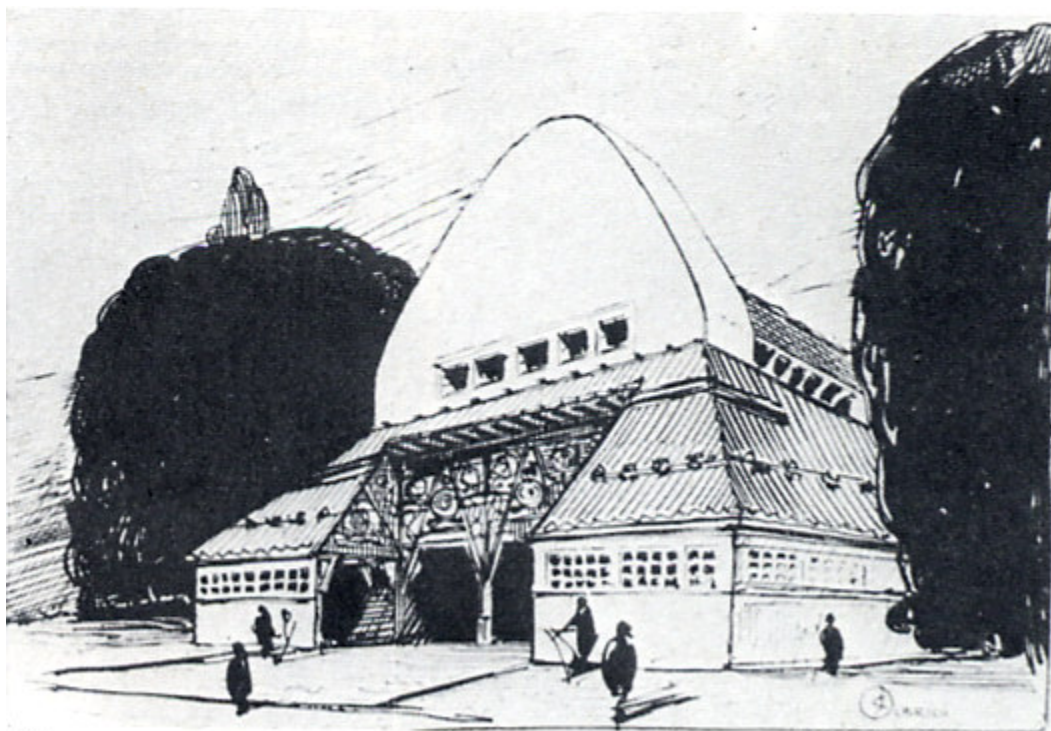


Fig. II.1.12 Schizzo di teatro, di J. M. Olbrich.

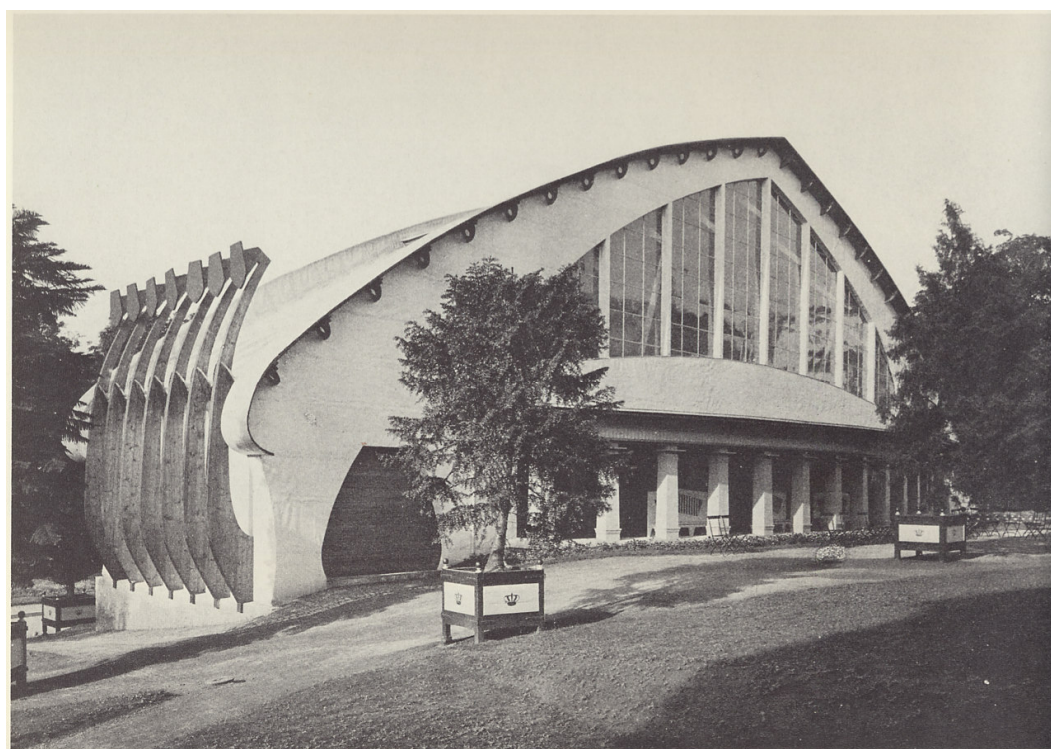


Fig. II.1.13 Vista esterna del Haus für Flächenkunst (Padiglione per esposizioni di pittura e grafica).



Come i padiglioni di Olbrich, anche il progetto di Behrens per il *Festspielhaus* di Darmstadt mira a rendere una dimensione festiva della Colonia, con la differenza che il distacco dalla quotidianità si ricerca, in questo caso, attraverso una solenne celebrazione, da tenersi nel teatro, concepito come edificio di culto e caratterizzato da una forma circolare che esprime il sentimento di unione della comunità radunata, senza distinzione tra spettatori ed attori, anticipando con ciò una fondamentale direttiva perseguita da molte avanguardie teatrali, durante tutto il Novecento. Tale concezione spaziale, maturata anche con il contributo teorico di Georg Fuchs, presente a Darmstadt in qualità di poeta e critico d'arte, si basa sull'attribuzione al teatro del ruolo di *Kultursymbol*, esplicitata da Behrens in *Festa della vita e dell'arte*, affermando la necessità "di tornare a concepire il teatro in senso più elevato: di creare al posto del teatro che serve al nostro intrattenimento e serve soprattutto ai costi delle grandi opere drammatiche, un luogo per l'arte più santa, per il culto della vita bella"⁴.

La convinzione che l'arte teatrale abbia il compito di elevare culturalmente la comunità, è dovuta al fatto che, secondo Behrens, a teatro può avvenire una conoscenza privilegiata attraverso la visione prodotta dal rilievo, il quale, accordandosi al movimento dell'occhio umano naturalmente spinto verso la profondità, consente una semplificazione significativa della forma e la sua percezione immediata, grazie al contrasto che crea tra il piano su cui si muovono le figure degli attori e lo sfondo. In tal senso la concezione scenica sottesa dal progetto di Behrens ed in seguito sviluppata da Fuchs (vedi paragrafo seguente), è legata alla teoria della pura visibilità di Fiedler, cioè al primato conoscitivo attribuito alla visione non contaminata dal coinvolgimento di più facoltà percettive, ottenibile a teatro attraverso l'effetto del rilievo, scomponendo cioè la tridimensionalità dei corpi in strati successivi di piani paralleli. Ciò comporta una conformazione del palcoscenico caratterizzata da

⁴ P. BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1900.



un'estensione lineare in larghezza tendente all'annullamento della profondità prospettica; dove nella ricerca della bidimensionalità della visione si riconosce lo stesso obiettivo perseguito dallo Jugendstil nella pittura. In base a ciò si comprende l'affermazione di Behrens sul fatto che la pittura "può vantarsi di avere dato il primo impulso allo sviluppo di un nuovo stile conforme al nostro sentire" e che essa "deve comportarsi con l'evento scenico come la musica col testo operistico, tutt'e due possono di quando in quando retrocedere sul fondo, musica o testo (opera o melodramma), evento o decorazione (dramma o pantomima, balletto)"⁵.

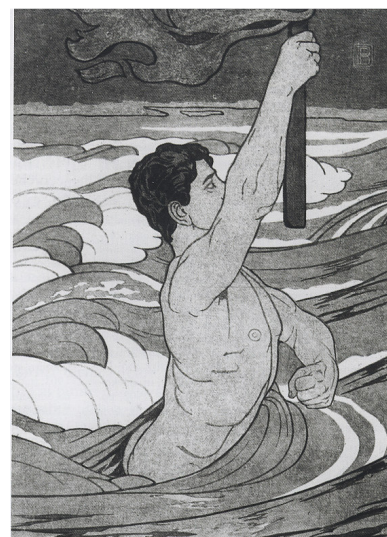


Fig. II.1.14 P. Behrens, incisione a colori, 1987. Sinistra: *Tempesta*. Destra: *Vittoria*.

Nella conformazione della scena teatrale, Behrens riconosce un ruolo fondamentale alle tre arti figurative, architettura, scultura e pittura, a condizione che non cerchino l'imitazione naturalistica della realtà contaminandosi a vicenda, ma pervengano a forme pure, attraverso le quali il dramma, "per sua natura simbolo della vita", possa manifestarsi al massimo delle sue possibilità. Specifica inoltre che ciò potrà avvenire solo quando anche le arti del suono, musica e poesia, siano di nuovo coscienti di essere destinate a creare forme.

⁵ Cfr. BEHRENS P., *Die Dekoration der Bühne*, in *Deutsche kunst und Dekorations*, a. III, 1900, vol. VII, n.8.



Il discorso parte dalla critica alla rappresentazione scenica naturalista, propria del teatro tradizionale: "l'edificio per gli spettacoli ai nostri giorni è diventato sempre più un luogo per l'intrattenimento. Per il fatto che la musica non può diventare realmente naturalista, l'Opera è rimasta ancora nel campo dell'arte e quindi esperiamo a Bayreuth il meglio che la nostra epoca può offrire. Qui non si trascura alcun mezzo e alcun sforzo per portare ad espressione l'autenticità e la grandezza dell'Opera. Si potrebbe ritenere che qui, nella decorazione, nel costume e attraverso i macchinari si compie quello che, rispetto a questa tendenza, non si può più superare: ingannare la natura proprio davanti agli occhi dello spettatore. Una prestazione significativa della nostra tecnica moderna e dell'abile mano del pittore! Ma a me sembra che proprio questa elevatezza della decorazione, che individuiamo là e che serve da modello luminoso a tutti gli altri teatri, sia in verità l'elevatezza di un'incultura estetica. L'ambiente dell'evento scenico, interpretato da persone ed espresso in forma ritmica e musicale, ha formazione artistica, ovvero deve avere la forma corrispondente all'evento, adattata e nobilitata dallo spirito dell'uomo, cioè lo stile".

Il progetto del Festspielhaus si pone come alternativa al teatro tradizionale per il fatto che in esso: "le singole arti, ciascuna secondo il proprio genere, vengono ad espressioni effettivamente pure; che non si dà l'illusione, come sul vecchio palcoscenico, di una pittura plastica, un'architettura dipinta, una musica illustrativa e cose analoghe in una mescolanza, contraria allo stile, di natura e arte. In questo senso intendo la rappresentazione a rilievo di una *pièce*, soprattutto l'arte mimica, il gesto come la danza, in quanto uno dei doni plastici dello spettacolo, che è elevato dalla bellezza autonoma della pittura, e sostenuto dalla parola e dal suono: su uno sfondo splendido dal punto di vista pittorico, che si accorda simbolicamente con la poesia, davanti ad una cerchia di partecipanti vestiti in colori di festa che sta ad ascoltare attentamente, tutto nello spazio di un'architettura solenne⁶".

⁶ *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel, dargelegt von Peter Behrens*, in *Die Rheinlande*, a. I (1901), n.4 pp. 28-40 (quaderno speciale dedicato alla colonia degli Artisti di Darmstadt).



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

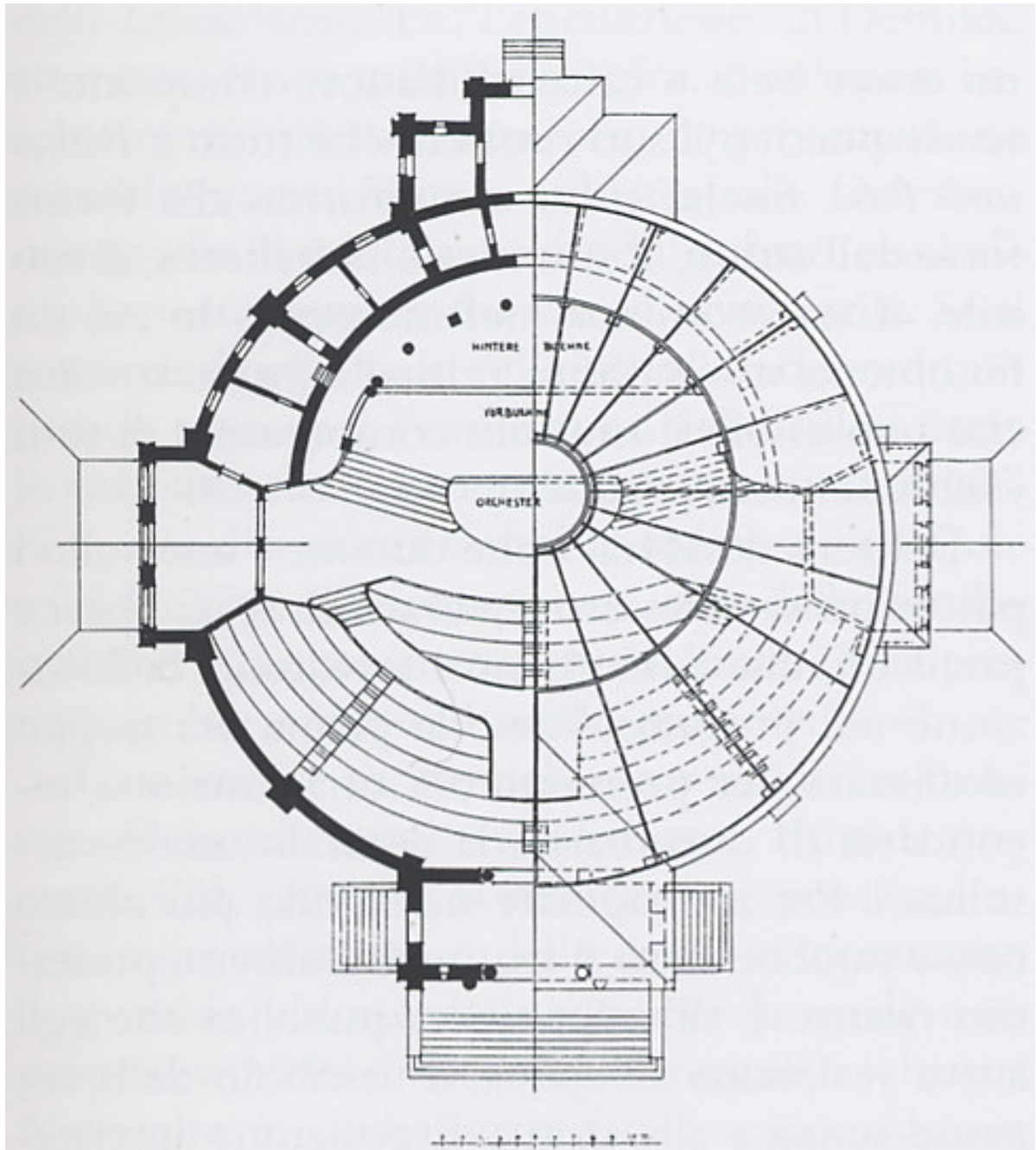


Fig. II.1.15 Peter Behrens, Pianta del Festspielhaus, 1900.

La collocazione del teatro, in quanto “luogo sacro di tutte le arti”, viene prevista al limite di un boschetto, sul dorso di una montagna, al fine di esaltare la funzione celebrativa della rappresentazione teatrale e la solennità dell’edificio.



Il progetto si basa sulla composizione di forme geometriche pure, ordinate secondo criteri di assialità e simmetria per definire le parti architettoniche del teatro, come puntualmente spiegato da Behrens: "La costruzione, edificata su un cerchio, e con una cupola fornita di un'apertura poderosa attraverso la quale entra la luce, ha il suo ingresso principale a sud. Questo portale, che io chiamo il portale del sole, irraggia splendore d'elevata bellezza, colmo di mistero, mentre svela il ricco territorio delle arti. Nell'asse di questo portale, a nord dell'edificio, si trova la scena, di modo che di giorno, dal vetro della cupola, possa cadere la piena luce del sole. Al lato nord dell'edificio c'è un ingresso per l'amministrazione e il personale; attraverso la decorazione architettonica, il portale della luna. L'ingresso est ed ovest, il portale della stella mattutina e serotina, come l'ingresso principale - solo in circostanze di minore rilievo - servono al passaggio comune di coloro che prendono parte alla festa - sia attivamente che passivamente -. Al centro di questo edificio, ad un livello più basso, si trova lo spazio per l'orchestra. Ai due lati dell'orchestra, est ed ovest, larghi gradini monumentali in marmo conducono al proscenio, alla scena anteriore, che a sua volta conduce alla scena posteriore mediante due gradini ampi e lunghi che attraversano l'intero pavimento. Il fondo arcuato della scena è costituito da un colonnato. Tra le singole colonne, o pilastri pendono grandi arazzi che rappresentano, motivi simbolici. Dove questi mancano, si crea un'apertura, una possente porta attraverso la quale si vede la parte posteriore fissa del colonnato. Tale parete, sul lato volto verso gli spettatori, costituisce un ulteriore sfondo neutro, qualcosa di vago e illuminato. Questa arcata posteriore, più chiara o più scura del palcoscenico, mediante stoffa appesa, può cambiare colore ogni volta, ma il colore migliore, nella miglior parte dei casi, sarà l'oro puro. Il caldo tono dorato, che si adatta ad ogni altro colore, risulta sulla scena sempre il più neutro, tanto nei valori scuri come in quelli chiari. Spetta quindi a me decidere se, invece di staccare la figura chiara in rilievo contro lo sfondo scuro, intendo potenziare ancora di più l'effetto della linea mossa facendola agire come *silhouette* scura su un chiaro sfondo dorato. Per questa evenienza non



ci sono tendaggi completi, ma si mostra allora, fino alla copertura del tetto, uno sfondo dorato che si articola attraverso le colonne. Questo passaggio nello spazio circolare intorno alla scena posteriore, che si trova del resto ad un livello più basso, ha anche lo scopo seguente: è la via che dallo spogliatoio degli attori conduce fino all'ingresso in palcoscenico e come tale, nella sua disposizione, non deve essere una parte 'posteriore' di importanza secondaria, ma deve servire all'artista per raccogliersi ed ispirarsi, in ben disposta bellezza e semplicità. Il dorso delle colonne o dei pilastri reca specchi sottili che scendono fino a terra. Dietro questo passaggio si trovano gli spazi per la direzione e i camerini. Anche lo spogliatoio deve essere attrezzato con tutti i *comforts*, spazi comodi dal punto di vista dell'architettura e della decorazione, un ambiente degno per la pace e il lavoro di chi lo abita, il sacerdote della parola, del bel portamento e della danza: perché questo, in una sola persona, sia l'attore. Davanti all'orchestra, verso sud, c'è anche un passaggio circolare, ma aperto e collegato con la scena attraverso scale di marmo, di modo che anche questo spazio può essere utilizzato dagli attori con cortei e danze. Nello spettacolo, attraverso tale spazio come attraverso le scale, si elimina sin dall'inizio la separazione tra gli attori che interpretano e i partecipanti che fruiscono - contraria ad ogni *Stimmung*. Sul lato sud, in leggera sopraelevazione, si alzano le ampie file dei posti a sedere, con comode sedie; all'ultimo livello si erge l'organo"⁷.

Sull'impianto scenico in particolare Behrens aveva già precedentemente sottolineato che: "il proscenio, la parte più importante del nostro palcoscenico, è, nell'idea architettonica, completamente unito con la sala. Dietro segue il palcoscenico, che ha larghezza maggiore della profondità. La grande estensione in larghezza determina l'ordinamento a rilievo delle figure e dei cortei. Il rilievo è l'espressione più marcata della linea, della linea mossa, del movimento, che nel dramma è tutto"⁸.

⁷ *Ibidem*. Trad. It. in Ottai. A., op. cit., pag. 53.

⁸ P. BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst*, op. cit.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

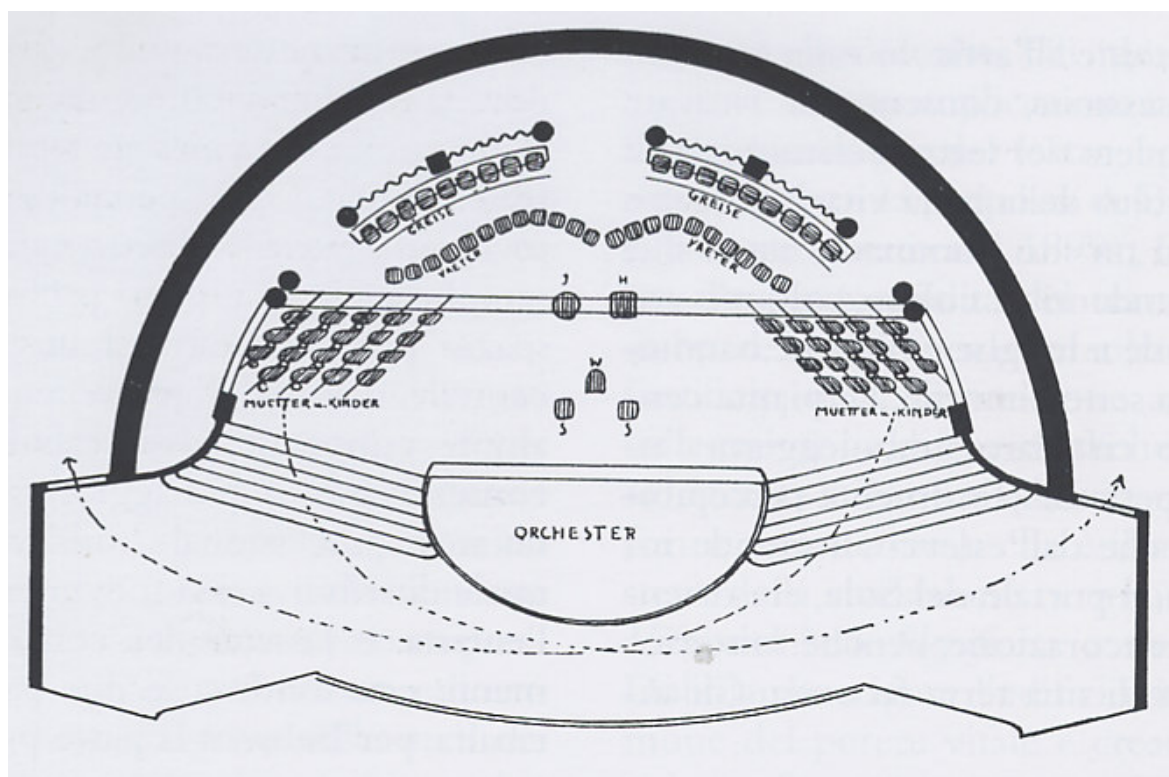


Fig. II.1.16 Peter Behrens, schema per la messa in scena di *Die Lebensmesse* di Richard Dehmel.

Il progetto per il è chiaramente finalizzato al coinvolgimento del pubblico nello spettacolo, inteso come celebrazione festiva. Quale esempio drammaturgico conforme al “nuovo puro stile scenico”, Behrens propone, infatti, *Die Lebensmesse*, di cui scrive: “l’opera di Dehmel, come la vedo io, e come l’autore stesso l’aveva davanti agli occhi nel crearla, è proprio la poesia che manifesta ovunque quell’idea di un’elevata drammaturgia, la prima creazione di tale nuovo stile scenico... L’effetto drammatico di questa poesia si fonda proprio sul ritmo della vita più universale, nell’espressione immediata del destino attraverso situazioni tipiche, nell’intrico armonico delle linee figurate dall’esistenza, in breve nella *forma*, nella forma sentita ed inventata con la visuale degli artisti figurativi⁹”.

La drammaturgia della “Messa di vita” richiede l’esecuzione in uno stile molto cerimoniale, per il quale vige un ordine simmetrico nella disposizione scenica. Gli attori

⁹ *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel, dargelegt von Peter Behrens*, in *Die Rheinlande*, a. I (1901), n.4 pp. 28-40 (quaderno speciale dedicato alla colonia degli Artisti di darmstadt).



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

sono visti come "sacerdoti" che declamano entusiasticamente la parola poetica, muovendosi con processioni solenni. Nella nuova concezione dello spettacolo anche la figura dell'attore viene ridefinita in quanto: "l'uomo deve diventare sulla scena un artista che ha in se stesso il suo materiale, che crea su di sé e attraverso di sé le cose più nobili. Deve diventare bello mediante il suo entusiasmo, quando compare davanti a noi... I suoi movimenti devono essere ritmici come il linguaggio dei suoi versi. I suoi movimenti devono diventare propriamente una forma di poesia. Diventerà un maestro della danza, di una danza come noi in quanto arte bella, appena la conosciamo: come espressione dell'anima attraverso il ritmo delle membra"¹⁰.



Fig. II.1.17 *Il segno*, cerimonia d'inaugurazione di P. Behrens e G. Fuchs

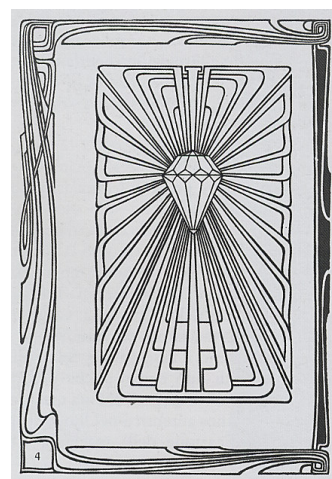


Fig. II.1.18 *Un documento dell'arte Tedesca*, Frontespizio di P. Behrens

Nonostante la mancata realizzazione del *Festspielhaus*, le idee sulla rappresentazione teatrale come festa vengono attuate nella giornata inaugurale dell'Esposizione, con *Das Zeichen*, "Il Segno", prodotto comune di Fuchs e Behrens. L'azione scenica, che si snoda sulle scalinate dell' *Ernst Ludwig Haus*, è condotta da due cori che impersonano il pubblico e vengono guidati da Uomo e Donna, raffigurati anche dalla due statue dello scultore L. Habich che fiancheggiano il portale dell'edificio dedicato al lavoro artistico.

¹⁰ P. BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst*, op. cit. Trad. It. in Ottai. A., op. cit., pag. 40.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

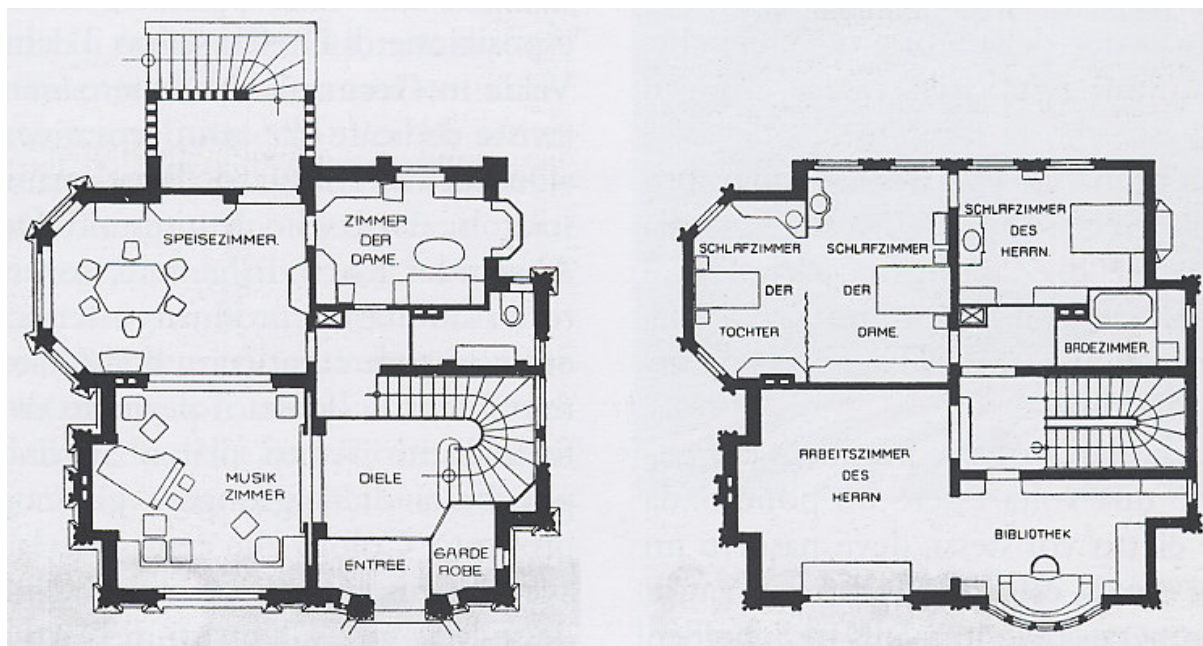


Fig. II.1.19 P. Behrens, Casa dell'artista a Darmstadt, I e II livello.

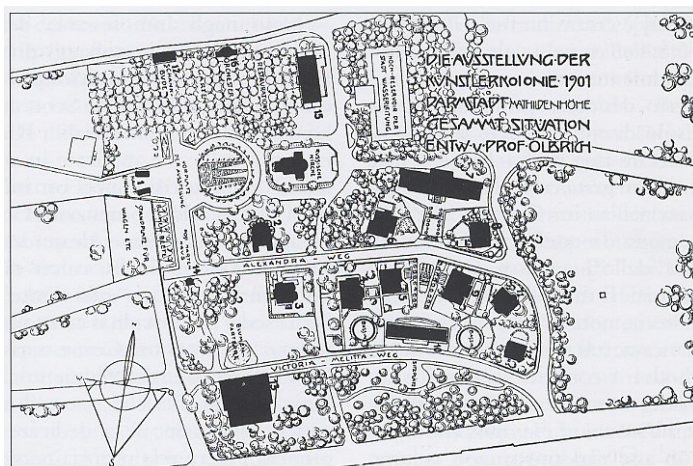


Fig. II.1.20 Planimetria dell'Esposizione.

L'asse principale si sviluppa dall'Ernst-Ludwig-Haus (studi degli artisti, 7) fino alla Haus für Flächenkunst (esposizioni di arte e grafica, 10), con le case progettate da Olbrich sui lati. La casa di Behrens è a ovest (3).

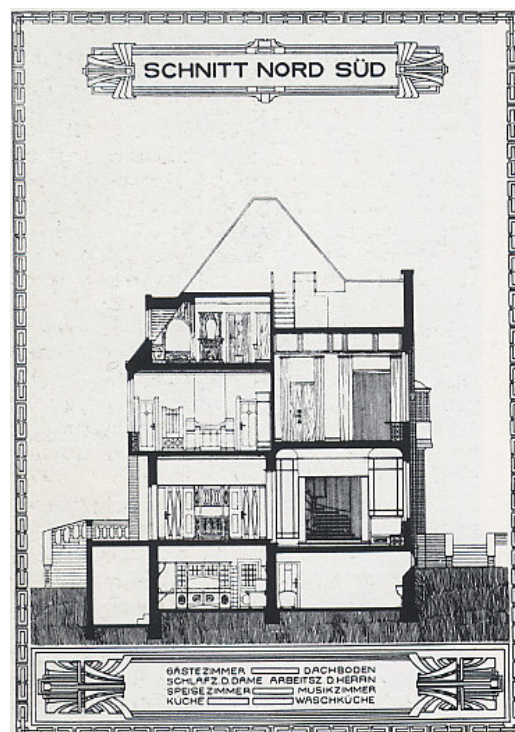


Fig. II.1.21 Sezione Nord-Sud della casa di Behrens.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

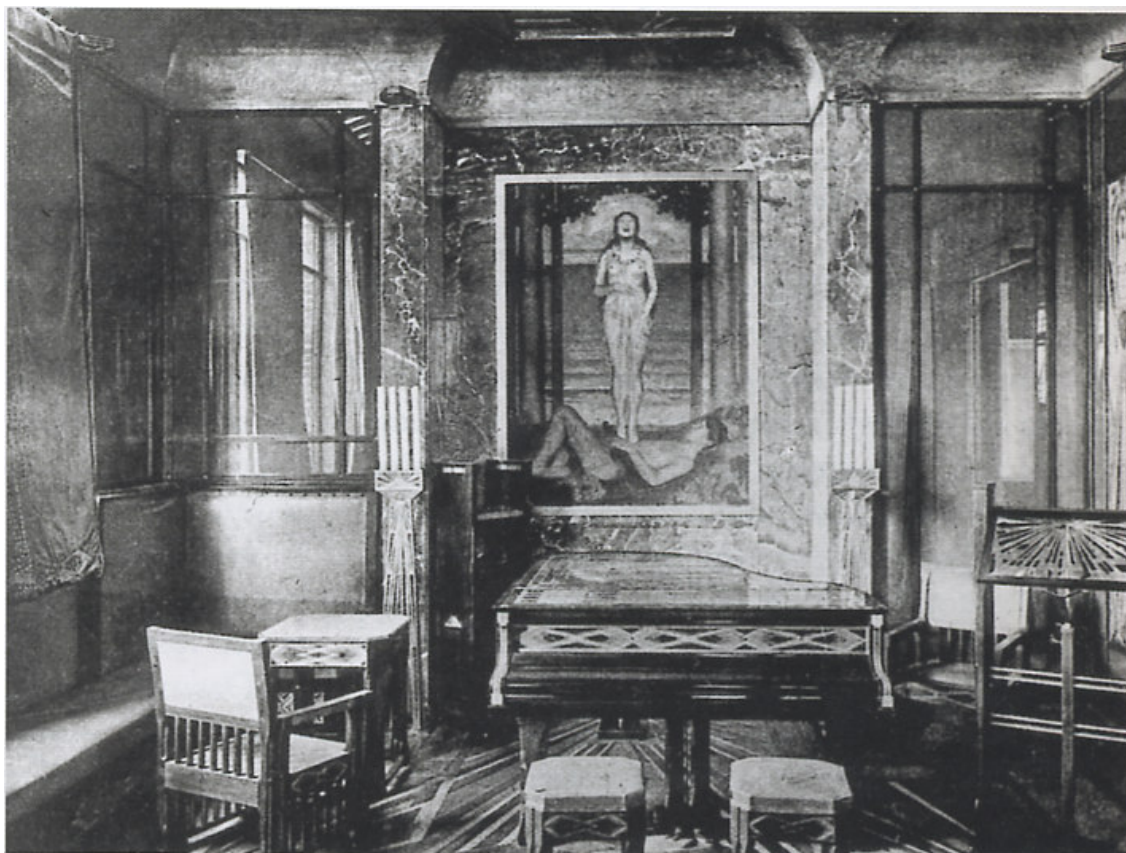


Fig. II.1.22 Stanza della musica nella casa di P. Behrens a Darmstadt.

L'idea di uno spazio che unifica la comunità in nome dell'evento artistico, su cui si basa la concezione del *Festspielhaus*, viene riproposta da Behrens, in scala ridotta, con la *stanza da musica* nella casa progettata come propria abitazione a Darmstadt. Infatti, come per il teatro si prevede la collocazione su di un'altura, al fine di disporre l'animo dei partecipanti all'esperienza, analogamente la stanza da musica, definita "a tutti gli effetti lo spazio solenne della casa," in corrispondenza alla sua funzione viene sollevata di due gradini. Essi "hanno lo scopo spirituale di conferire un movimento ritmico al passaggio tra la camera da pranzo e quella da musica. L'atto di scendere ci dà il sentimento psichico dell'essere pronto a qualcosa, l'atto di salire quello del sollevarsi a qualcosa e in questi sentimenti si danno a riconoscere nell'uomo delle *Stimmung* molto importanti"¹¹.

¹¹ P. BEHRENS, *Das haus*, in *Hauptkatalog*. Trad. It. in Ottai. A., op. cit., pag. 75.



II.2 KÜNSTLERTHEATER

L'auditorium a cuneo, proprio del tipo teatrale wagneriano, viene riproposto da Littmann per il progetto illustrato nelle tavole che corredano il libro di Fuchs intitolato *Die Schaubühne der Zukunft (Il Palcoscenico del Futuro)*¹, nel quale esso viene adottato non solo per il senso di partecipazione corale che contribuisce ad infondere, data la teoria della rappresentazione teatrale come festa della comunità, ma anche come corrispettivo di un tipo di palcoscenico conformato in base alla nuova concezione della scena a rilievo, per cui poco profondo e quindi alternativo rispetto a quello del teatro all'italiana, concepito invece, per la scena prospettica ovvero illusionistica e rimasto inalterato nella riforma compiuta con il teatro di Bayreuth.

Il progetto illustrato è stato in parte realizzato dallo stesso Littmann nel 1908, con il Künstlertheater di Monaco, costruito per l'Esposizione delle Arti e dell'Artigianato (*Kunstgewerbeausstellung*) e distrutto, purtroppo, dai bombardamenti nel 1944.

Il pensiero espresso da Fuchs nel testo, che sistematizza articoli precedentemente scritti, è fortemente condizionato dalla collaborazione con Peter Behrens nella Colonia degli Artisti di Darmstadt, durante la quale, i due elaborano, con influenze vicendevoli e nell'impegno comune a tutta l'iniziativa di armonizzare esteticamente la realtà, sia l'idea dell'edificio teatrale come luogo di culto, in base alla centralità del ruolo culturale attribuito al teatro nella vita della comunità, sia l'idea del rilievo come trasposizione scenica della bidimensionalità della pittura perseguita dallo Jugendstil, attuabile su di un impianto scenico monumentale.

Il teatro viene concepito da Fuchs come edificio della festa, in quanto egli ritiene che come l'arte figurativa, conformemente alla sua origine e al suo più naturale rapporto con la vita,

¹ G FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1905.



sia ornamento, così l'arte teatrale sia una festa che assolve il compito sociale di elevare tutti i partecipanti in una dimensione più alta rispetto a quella quotidiana. A tal proposito egli afferma: "il dramma, per sua natura, è tutt'uno con la folla in festa. Infatti, esso esiste soltanto nel momento in cui è vissuto da questa. Attori e spettatori, palcoscenico e platea, sono, per loro origine, non entità contrapposte, ma un'unità"². La differenza fra di loro è quindi solo quantitativa e non qualitativa: l'attore è colui che aumenta l'intensità della celebrazione, concentrando su di sé l'attenzione dei presenti con azioni ritmiche, per cui il dramma si configura come partitura ed "è possibile senza parola e senza suono, senza scenografia e senza costumi, semplicemente come movimento ritmico del corpo umano",³ esaltato dal rilievo della figura sulla superficie piana della scena. In ciò la negazione del concetto wagneriano di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) ed il netto rifiuto della tradizione occidentale logocentrica, fino all'identificazione dell'arte drammatica con la danza, quale sua originaria matrice e che, in quanto movimento ritmico del corpo nello spazio, necessita di un continuo esercizio ginnico; dove, nella preminenza attribuita all'elemento corporeo, è rilevabile la notevole influenza sul pensiero di Mejerchol'd⁴. Alla luce delle sue considerazioni teoriche il problema dell'architettura del teatro consiste secondo Fuchs "nel dedurre la scena dall'essenza più intima dell'arte drammatica e dalla scena l'auditorium a lei strettamente connesso, nel collegare entrambi, in quanto unità organica, in una costruzione funzionale insieme ai necessari spazi accessori e nell'elevarli a espressione formale architettonica, al fine di fare del teatro un tutto organico, una pura forma stilistica, segnata dal proscenio quale elemento strutturale chiave, perché in esso, sulla linea del sipario, il dramma si trasforma da movimento ritmico di natura fisica in movimento ritmico di natura spirituale"⁵.

² FUCHS G., *Die Schaubühne der Zukunft*. Trad. it. in Tinti L., *Georg Fuchs e la Rivoluzione del Teatro*, Bulzoni Editore, Roma, 1980, pag. 73.

³ FUCHS G., *Die Revolution des Theaters*. G. Müller, 1909, Monaco, Trad. it. in Tinti L., op. cit., pag. 74.

⁴ Cfr. P. CHIARINI, *Da Vienna a Darmstadt*, in *Scena e Scenario*, Edizioni Kappa, Roma, 1987, p.3.

⁵ FUCHS G., *Die Revolution des Theaters*. Trad. it. in Tinti L., op. cit., pag. 132.



L'apporto progettuale di Littmann per la traduzione in termini architettonici delle idee di Fuchs, pur lasciando intatti i presupposti teorici e costruttivi di base, i quali si erano già concretizzati in una prima ipotesi di progetto di Beherens (vedi primo paragrafo del capitolo seguente), determina l'aggancio con la tradizione di Bayreuth, per quanto riguarda la forma a cuneo dell'auditorium e la distribuzione degli ambienti del teatro pubblicato in *Die Schaubühne der Zukunft*.

L'auditorium comprende circa 1.500 posti, è articolato su tre livelli ed è tagliato lateralmente secondo linee di visuale inclinate a 20°, che si intersecano oltre il retro della scena. Le file di sedute sono disposte lungo archi di circonferenze concentriche in un punto dell'asse longitudinale del teatro posto alla metà del palcoscenico.

Il volume del settore circolare che chiude l'auditorium sporge all'esterno affiancato dai corpi-scale, come nei teatri wagneriani, anche se rispetto ad essi, la volumetria dell'intero edificio è più compatta, pur seguendone lo stesso criterio distributivo, con la disposizione dei locali per il deposito ed il cambio delle scene intorno e dietro al palco.

Le due sale laterali, di cui quella sinistra adibita a foyer al piano superiore, sporgono a mo di transetto riprendendo l'impianto di Semper per il München Monumental Theater.

Il palcoscenico, posto ad est come l'altare delle chiese, è diviso nel senso della profondità in tre parti, delle quali la media e la posteriore non servono a garantire una profondità prospettica, bensì a raggiungere effetti di rilievo, o ad attuare veloci cambiamenti di scena, o come spazi supplementari, nel caso di scene di massa.

Il proscenio è delineato da un arco di circonferenza concentrico a quelli delle file di sedute ed è sporgente oltre il boccascena, inoltre, definito da Fuchs come luogo vero e proprio dell'azione, è illuminato dall'alto. Si ipotizza, infatti, l'utilizzazione della luce solare per lo spettacolo, da svolgersi d'estate, verso le cinque del pomeriggio, con evidente richiamo alla scansione temporale di quello greco. Sotto al proscenio molto aggettante è posizionata l'orchestra ribassata e coperta.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

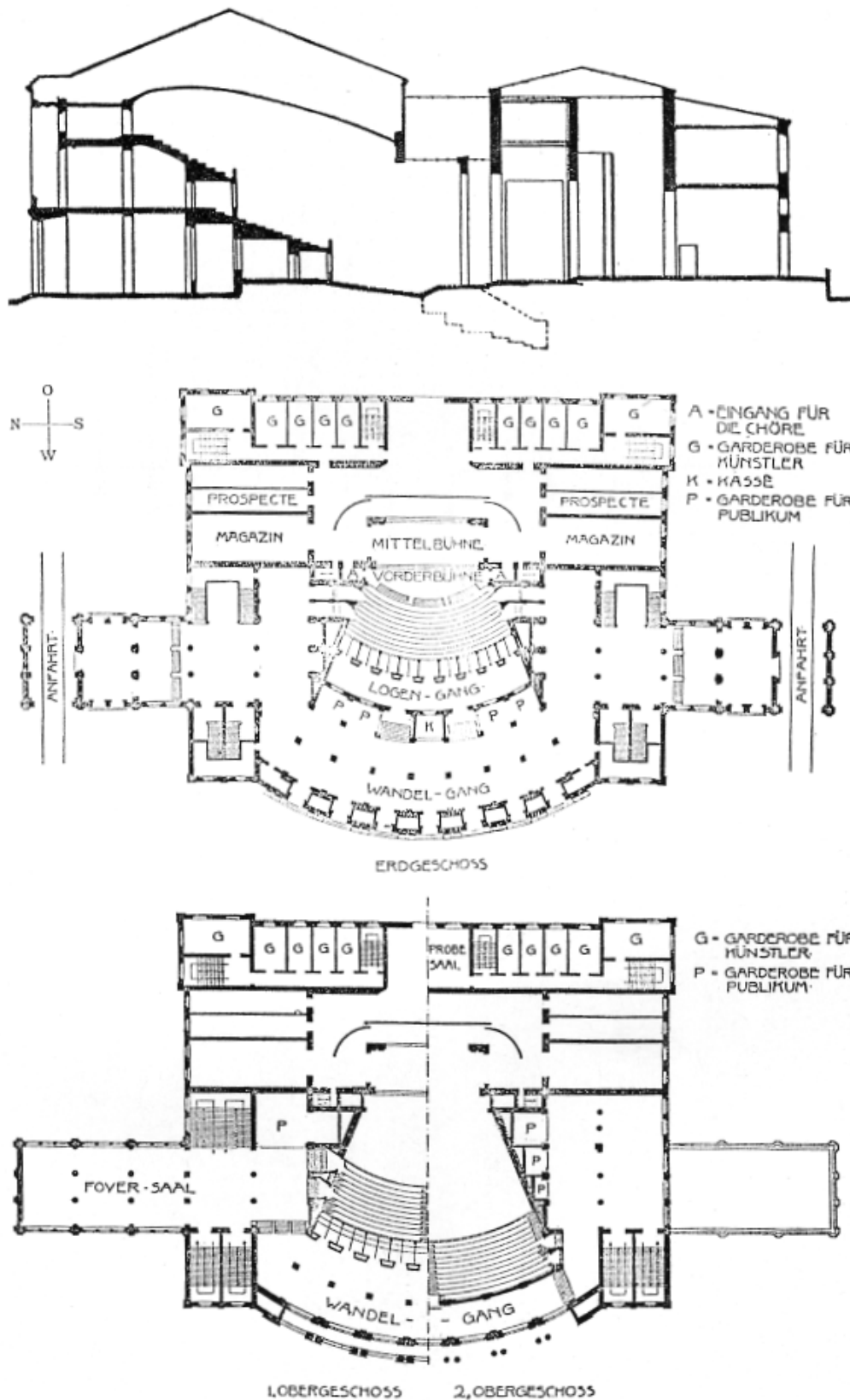


Fig.II.2.1 Progetto di teatro di M. Littmann, sezione longitudinale, pianta primo livello e pianta secondo livello.



Per la chiusura posteriore della scena sono previsti "fondali architettonico-monumentali e, al tempo stesso bidimensionali, in modo da eliminare ogni effetto di illusione e di profondità naturalistiche e, mediante indicazioni allusive, rendere la scena un tutto armonioso, chiuso in sé, cromaticamente e ritmicamente autonomo"⁶.

Si prevede inoltre, una sorta di portale mobile costituito da pilastri laterali collegati superiormente da un ponte di lunghezza variabile, che ne consente la regolazione della distanza, puntando a rendere superflue le quinte, oltre che a migliorare il suono, tutto diretto verso la platea senza dispersioni.

Mentre la proposta di un fondale pittorico puramente allusivo si riallaccia alla linea di tendenza iniziata con i Simbolisti, la conformazione del palcoscenico risulta del tutto nuova, in quanto è caratterizzata da un'estensione maggiore in larghezza che in profondità, essendo finalizzata alla scena in rilievo, in seguito compiutamente teorizzata da Fuchs ne *La Rivoluzione del teatro*⁷, sulla base delle idee di Hildebrand, esponente, con Marées e Fiedler, della teoria della pura visibilità.

Partendo dall'opposizione fra il materiale ovvero tattile e il percettivo ovvero ottico, Hildebrand distingue due modi di rappresentazione, quella visiva e quella motoria, dalle quali rispettivamente conseguono due tipi di immagini, quella lontana (*Fernbild*) e quella vicina. Nel primo caso l'acquisizione della forma avviene con un'immagine unitaria bidimensionale, data dal fatto che l'occhio da lontano vede parallelamente, mentre la terza dimensione è colta solo attraverso i contrasti di superficie, dipendenti dal grado di lontananza. Nel secondo caso invece, l'occhio non riesce ad abbracciare completamente l'oggetto da vicino, ma grazie alla sua capacità motoria ne coglie la tridimensionalità e ne acquisisce la forma con una serie di percezioni successive.

⁶ FUCHS G., *Die Schaubühne der Zukunft*, op. cit. Trad. it. in Tinti L., op. cit. pag. 75.

⁷ FUCHS G., *Die Revolution des Theaters*, op. cit.



La rappresentazione dell'immagine lontana, obbiettivo dell'artista in quanto visione di superficie, si fonda, secondo Hildebrandt, sulla visione a rilievo, cioè sulla visione degli oggetti come se fossero decomposti in uno strato di piani di uguale profondità, la cui percezione risolve in continuità il passaggio tra visione tattile e visione ottica.

Fuchs sviluppa la teoria di Hildebrandt applicandola al teatro e sostenendo che la scena a rilievo sia una forma spaziale connaturata al dramma, per il fatto che gli attori nei momenti culminanti della rappresentazione tenderebbero, secondo lui, involontariamente a venire in avanti e a disporsi su di un unico piano.

Sulla base di ciò, l'impianto scenico descritto in *Die Schaubühne der Zukunft* viene ulteriormente definito e realizzato nel Künstlertheater, il cui palcoscenico è dimensionato con una larghezza di 18,75 m ed una profondità di soli 8,70 m, escludendo virtualmente i movimenti degli attori in avanti ed indietro, a favore dei soli movimenti laterali, al fine di accentuare il carattere a rilievo della scena.

Littmann dichiara che la scena pensata con Fuchs: "serve unicamente di *cornice* per il dramma; non ha più come compito una rappresentazione 'naturalistica' del luogo dell'azione, infatti, quest'ultimo, lo vuole unicamente 'indicare' per mezzo di scenografie semplificate e stilizzate"⁸.

In tal senso la scena a rilievo è riconducibile al filone iniziato dai Simbolisti e proseguito per altri versi dallo stesso Craig, nel quale si punta non a descrivere, ma a suggerire per sollecitare le facoltà creative della mente dello spettatore, che viene quindi sottratto allo stato di passività, dando vita ad un nuovo tipo di spettacolo, estremamente lontano dall'intrattenimento mondano ottocentesco e tendente ad acquisire un valore sacrale, fino a costituire in alcuni casi una sorta di cenacolo riservato ad una cerchia di iniziati, nella cui concezione è innegabile l'influenza esercitata da Wagner.

⁸ FUCHS G., *Die Revolution des Theaters*, op. cit. Trad. it. in Tinti L., op. cit. pag. 141.



Il palcoscenico del Künstlertheater riconferma la suddivisione nelle tre parti, anteriore, media e posteriore, quali successivi strati di profondità, interponendo tra i primi due il portale architettonico flessibile, la cui struttura consente di regolare l'apertura del boccascena sia in larghezza, grazie al movimento orizzontale dei pilastri, sia in altezza, grazie al movimento verticale dell'architrave.

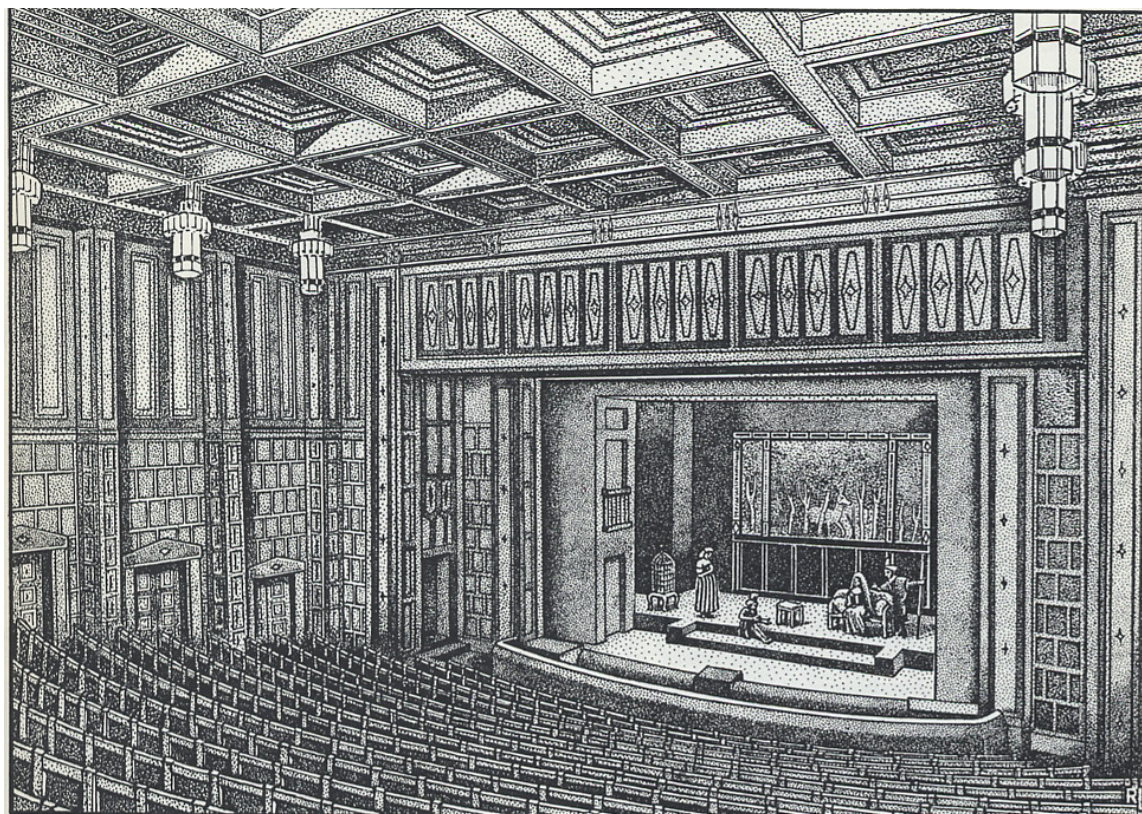


Fig.II.2.2 Scena del Künstlertheater.

In luogo di quinte e cieli si realizza quindi un dispositivo in grado di delimitare la visuale lateralmente e superiormente, variando nel contempo le dimensioni del quadro scenico ed il loro rapporto proporzionale, dove in ciò si può cogliere il tentativo di riprodurre a teatro la capacità dell'obiettivo cinematografico, alla cui invenzione, compiuta dai fratelli Lumière nel 1895, è riconducibile in qualche modo l'appiattimento stesso della profondità del palcoscenico, che, infatti, costituisce un elemento caratterizzante il tipo del cine-teatro.



Le parti, la funzionalità e il carattere della macchina scenica del Künstlertheater vengono puntualmente descritti da Littmann in questi termini: "la configurazione architettonica di questo portale, alle cui costruzioni laterali abbiamo dato il nome di torri, è del tutto neutra, in quanto esso deve assolvere un doppio compito. Con le sue torri e finestre serve da quadro scenico se l'azione si svolge sul palcoscenico centrale e in tal caso da anche la possibilità di variare nel modo più interessante le dimensioni del quadro scenico, mediante un soffitto collocabile a diverse altezze. Questa architettura a portale nella sua totalità può però costituire anche, quale proscenio interno, una continuazione del proscenio vero e proprio se, utilizzando il secondo boccascena disposto dietro le torri, l'azione si svolge sul palcoscenico posteriore, come avviene nella rappresentazione di quadri lontani (*Faust-Prologo in cielo*), nei cortei ecc. e anche quando, come nei drammi di Shakespeare, è presupposto un frequente e veloce cambiamento del luogo dell'azione, sicché appare alternativamente ora sulla zona anteriore ora su quella posteriore. La chiusura posteriore dell'azione che si svolge sul palcoscenico anteriore o centrale è formata da un fondale (*Prospekt*) dipinto, che, appeso a un carrello, scorre su di un binario fissato al soffitto e viene guidato dal magazzino dei fondali direttamente sulla scena. Quando si utilizza la scena posteriore, viene adoperato come fondale (*Hintergrundprospekt*) un panorama mobile dipinto con quattro sfondi (*Hintergrund*) diversi, che scorre in una scanalatura a forma di arco parabolico e viene avvolto a partire da un cilindro mobile su di un altro, posto di fronte al primo. I cilindri mobili possono essere azionati a mano o elettricamente. In entrambi i tipi di chiusura posteriore della scena si evita l'intersecarsi del piano verticale del quadro col pavimento orizzontale della scena alzando il pavimento stesso o abbassando fortemente il palcoscenico posteriore"⁹.

⁹ FUCHS G., *Die Revolution des Theaters*, op. cit. Trad. it. in Tinti L., op. cit. pp. 142-143.



La flessibilità del proscenio già sperimentata poco prima dallo stesso Littmann a Weimar, dove risponde all'esigenza di adattabilità a vari generi teatrali, sarà attuata anche da Van de Velde a Colonia nel 1914 (vedi paragrafo seguente).

Novità assoluta del Künstlertheater è il fatto che i fondali, invece di essere sollevati o calati, scorrono sui binari della soffitta, così che il loro movimento risulta coerente con la conformazione del palco e rientra nella dinamica generale degli spostamenti laterali indotti.



Fig.II.2.3 Friz Erler, *Faust* di Goethe (la via), Künstlertheater, Monaco, 1908.

Analogamente “fanno parte dell'attrezzatura scenica anche i cosiddetti muri costruiti a mo di porte scorrevoli, che possono venir guidati dal magazzino su tutto quanto il palcoscenico ed essere usati, in diverse posizioni reciproche e con l'aggiunta di elementi scenici mobili, a formare i più disparati quadri scenici”¹⁰.

¹⁰ *Ibidem*.



La limitata profondità fisica del palcoscenico è controbilanciata dall'impressione di spazio illimitato ottenuta dall'uso del panorama illuminato uniformemente, tanto lungo da fare in modo che l'occhio non possa mettere a fuoco nessuna parte del telo.

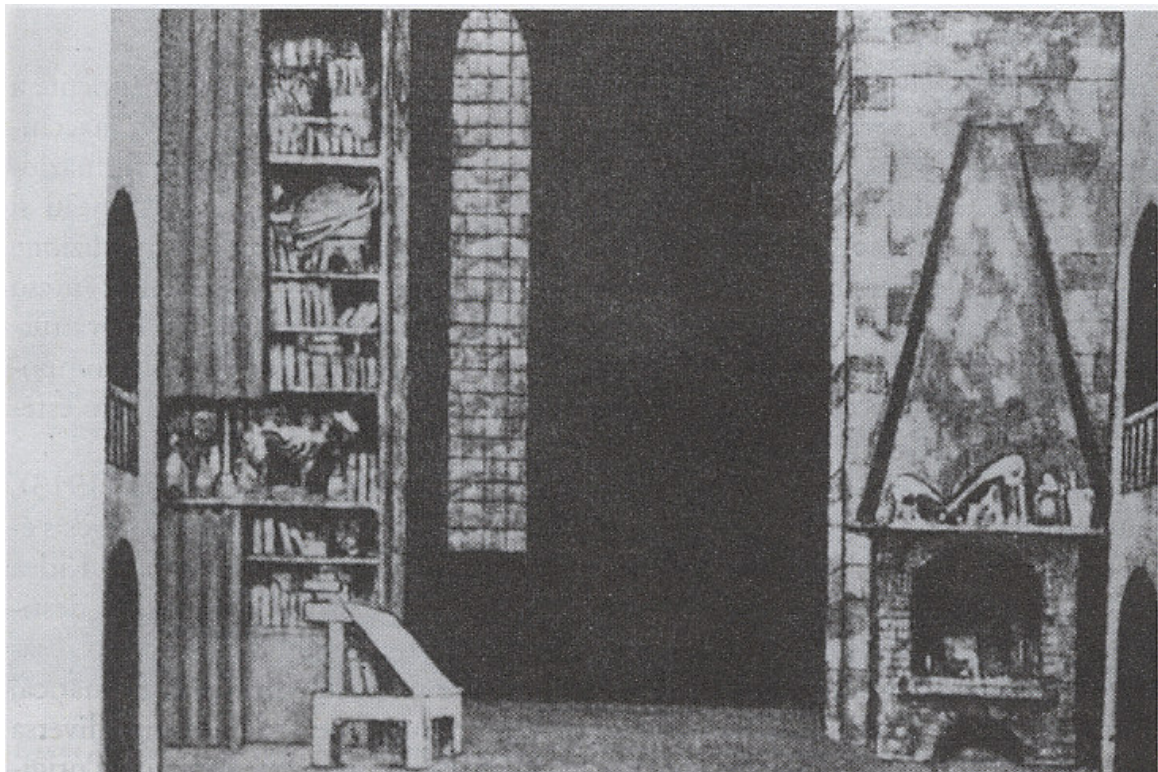


Fig.II.2.4 Friz Erler, *Faust* di Goethe (lo studio), Künstlertheater, Monaco, 1908.

Inoltre: "l'insieme è di norma dipinto monocromaticamente, con gli effetti di luci, ombre e colori ottenuti unicamente attraverso l'uso di illuminazione diretta e diffusa, proiettata principalmente dall'alto per simulare l'illuminazione naturale. Per evitare che questo sia considerato lo sfavorevole effetto delle footlights (luci della ribalta), un tubo di luci Schwabe con otturatori è alloggiato in uno spazio costruito nell'intradosso del proscenio, anche se una sezione di footlights indirette viene comunque inclusa per neutralizzare le ombre risultanti dall'illuminazione sovrastante".¹¹

¹¹ LEACROFT R. H., *Theatre and Playhouse*, Methuen, London, 1984, pp. 136-137.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

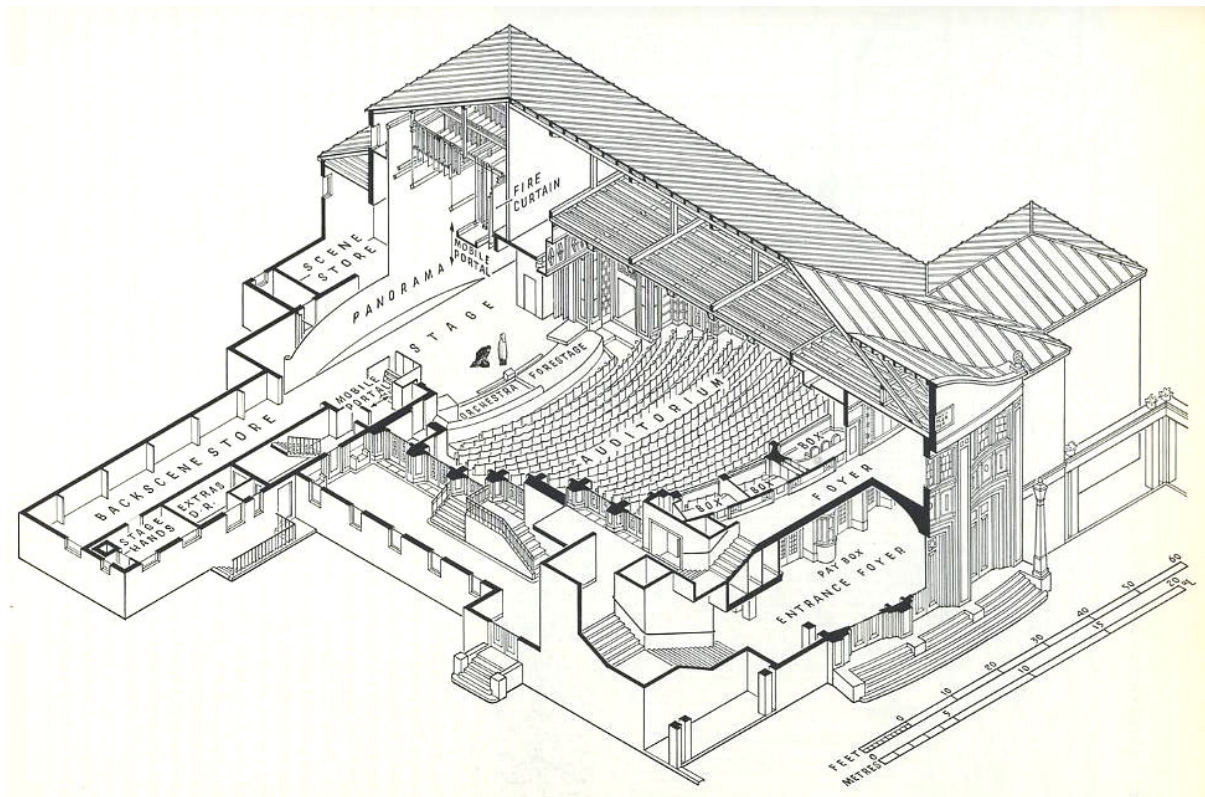


Fig.II.2.5 Spaccato assonometrico del Künstlertheater,

Il Künstlertheater si discosta dal progetto pubblicato precedentemente per diversi aspetti: la forma dell'auditorium, il quale non è sagomato a cuneo, ma è limitato lateralmente da linee ortogonali al boccascena; il soffitto, che non è curvo, ma piano; la distribuzione dei posti, su di un unico livello, anziché su tre, per cui, invece di 1500, ne risultano in totale 642, di cui 23 nei palchi che coronano la sala come nel tipo wagneriano. Di quest'ultimo, inoltre, permangono: il doppio proscenio e l'orchestra ribassata, che viene totalmente ricoperta se si rappresentano drammi senza musica di accompagnamento; le gradinate, con una pendenza più accentuata; i locali per il deposito delle scene sporgenti come una sorta di transetto ai lati del palco e come una sorta di abside sul retro del teatro; la distribuzione dei foyers, di cui uno a livello dei palchi, dell'atro di ingresso e dei due corpi-scala che lo affiancano. Nell'articolazione volumetrica manca il volume della torre scenica, dato lo scorrimento orizzontale dei fondali che non richiede un'altezza elevata della soffitta.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

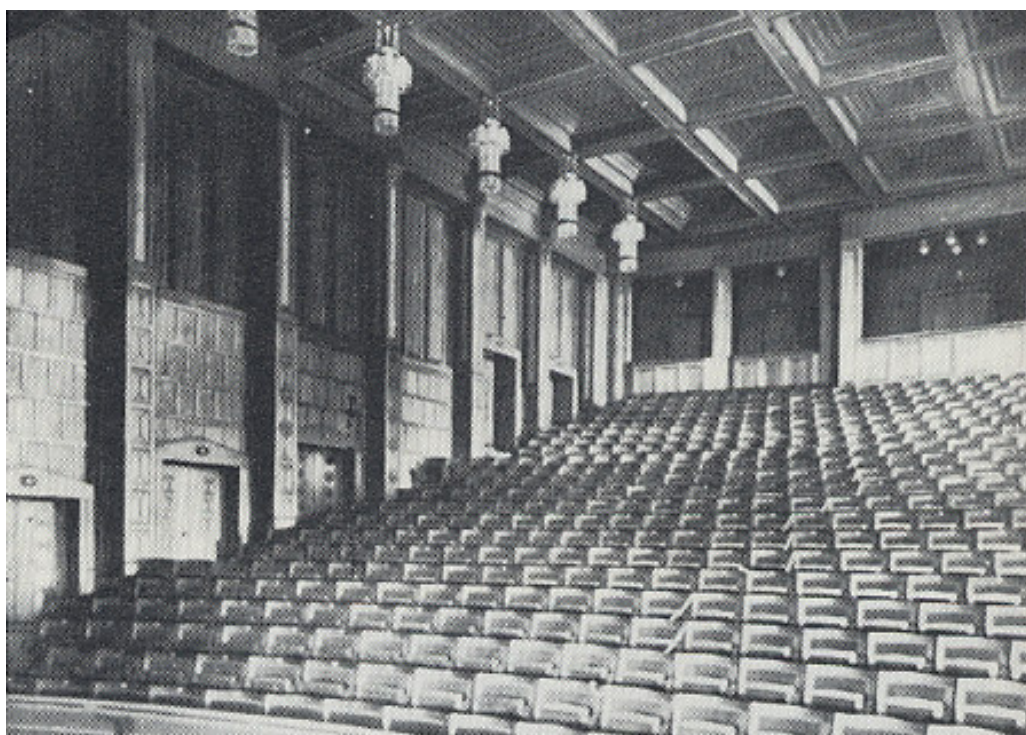
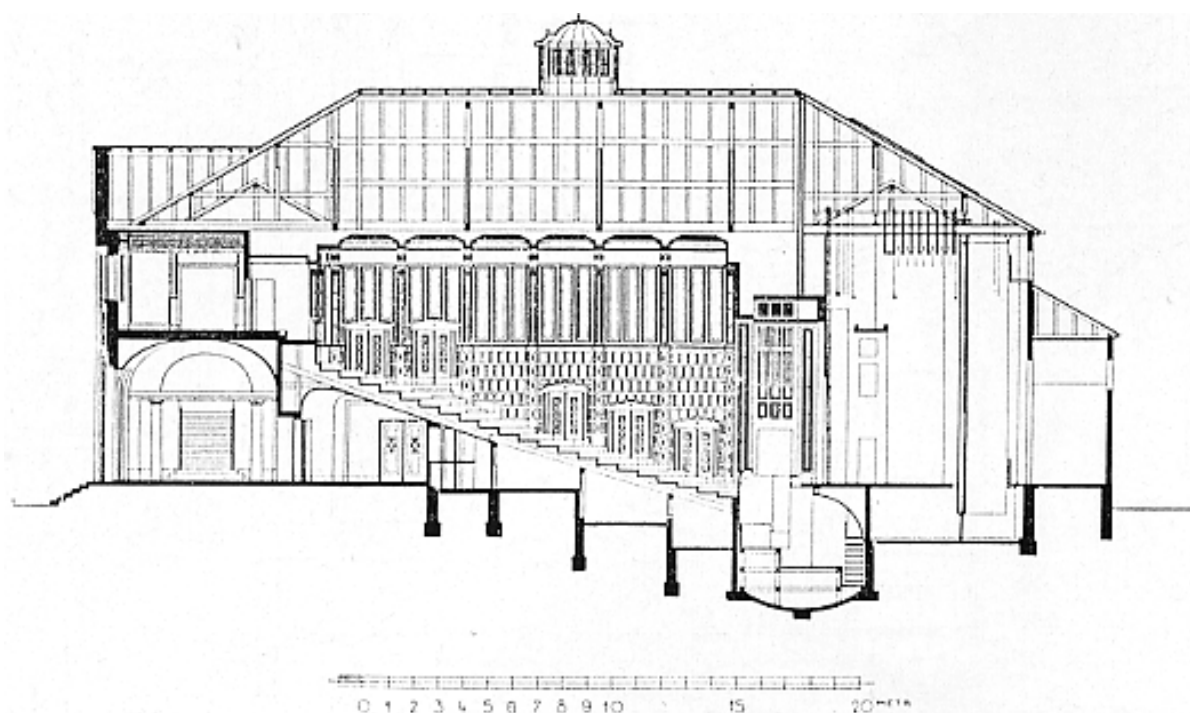


Fig.II.2.6 In alto: Sezione longitudinale del Künstlertheater. In basso: Sala del Künstlertheater.

L'interno, interamente in legno per migliorare l'acustica, è caratterizzato dalle partizioni geometriche del soffitto a cassettoni e delle pareti scandite dal ritmo regolare delle paraste, le quali ricordano i setti del teatro di Bayreuth, anche se di spessore minore e costante.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Il Künstlertheater si trovava sulla *Theresienwiese*, un prato all'interno del parco espositivo, così per assistere alle rappresentazioni il pubblico, costituito in gran parte dalla nobiltà bavarese, percorreva sentieri illuminati da file di fiaccole, predisponendo l'animo all'evento, secondo i dettami della teoria di Fuchs.



Fig.II.2.7 Viste esterne del Künstlertheater.



II.3 WERKBUUNDTHEATER

Il teatro realizzato da Henri Van de Velde per l'Esposizione del Deutscher Werkbund tenutasi a Colonia nel 1914, purtroppo distrutto dai bombardamenti della prima guerra mondiale, occupa una posizione singolare nell'evoluzione dell'architettura teatrale del Novecento. Infatti: la sala perfettamente rettangolare riprende quella del Künstlertheater; il passaggio dall'auditorium al palcoscenico è caratterizzato dal sistema di Bayreuth dell'orchestra ribassata e del doppio proscenio; mentre il palcoscenico tripartito nel senso della larghezza mediante colonne removibili e l'orizzonte circolare della scena costituiscono novità assolute. In particolare la prima incide sulle categorie spazio-temporali della rappresentazione e suggerisce il frazionamento dello spazio scenico sviluppato in seguito nei teatri flessibili.

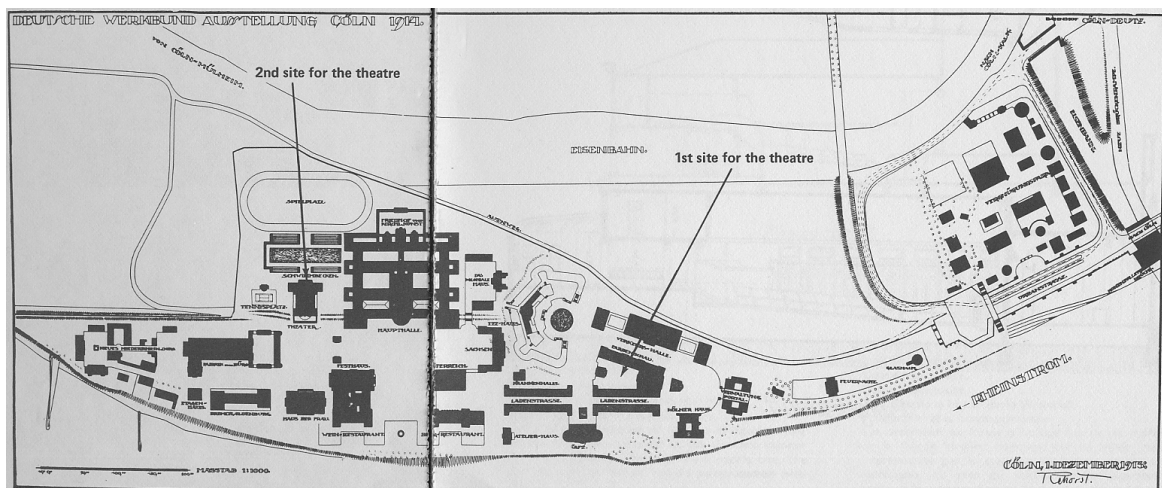


Fig. II.3.1 Planimetria dell'esposizione del Werkbund, Colonia, 1914.

L'edificio commissionato inizialmente doveva essere un cinema ed era localizzato in una posizione differente da quella dove è stato costruito, in cui vi è un grande piazzale innanzi.



L'Esposizione di Colonia è la prima organizzata dal Werkbund ("Lega per il lavoro") dopo la sua fondazione, avvenuta a Monaco di Baviera nel 1907, su iniziativa dell'architetto Hermann Muthesius, dell'imprenditore Karl Schmidt e del politico Friedrich Naumann.

L'Associazione che comprende appunto architetti, industriali, politici e critici viene istituita come centro studi per la razionalizzazione delle metodologie progettuali dell'architettura e delle arti applicate, in relazione alle modalità della produzione industriale. Essa si pone come diretto precedente del Bauhaus ed in linea di continuità con il movimento inglese delle Arts and Crafts, la cui polemica è incentrata sul tema della crisi dell'artigianato, dovuta allo sviluppo dell'industria che ne replica meccanicamente i tipi e alla concezione classicista dell'arte che lo relega alla servile applicazione stilistica.

Nel Werkbund tali idee vengono sistematizzate e superate, in ragione di una tendenza dell'arte al tipico, che la predispone naturalmente alla riproducibilità seriale senza lederne l'essenza, in particolare nel caso dell'architettura, come sottolineato da Muthesius. Attribuendo il livello scadente dei prodotti industriali sia all'incapacità di utilizzo appropriato delle macchine, che all'impossibilità dell'intervento umano nel procedimento produttivo, si riconosce, quindi, la necessità di risolvere tutti i problemi nella fase ideativa del prodotto, grazie alla collaborazione di varie competenze. In tal senso, il Werkbund propone una nuova cultura del lavoro industriale nella quale, per ogni progetto vengano analizzati i costi di realizzazione, la qualità artigianale, le modalità ed i tempi di produzione, cercando di coniugarli con le politiche aziendali.

Nell'Associazione esiste anche una corrente di pensiero, cui aderisce lo stesso Van de Velde, la quale punta alla preservazione della produzione artigianale, ma la posizione ufficiale dell'Esposizione di Colonia sostiene lo sviluppo industriale e l'utilizzo dei nuovi materiali, ossia ferro, acciaio e vetro, anche per mettere la Germania al passo con Inghilterra e Stati Uniti. Tra gli edifici vi sono il *Glaspavilion* di Bruno Taut e il padiglione di Hannes Meyer e Walter Gropius destinato ad ospitare le opere del Werkbund.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

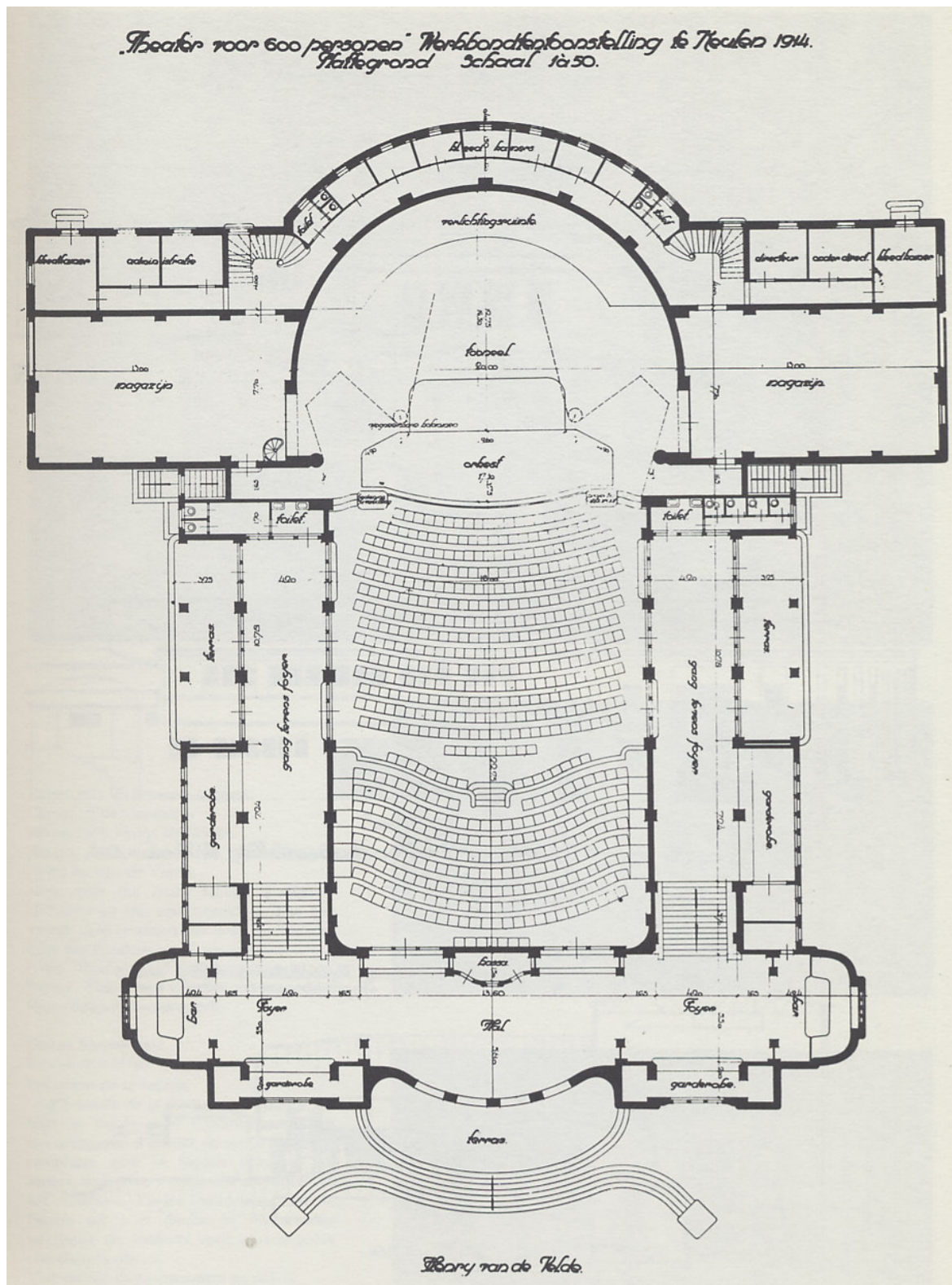


Fig. II.3.2 Pianta della versione realizzata, teatro di Colonia, di H. Van de Velde.



Il teatro di Van de Velde segue a molti studi sul tema, compiuti dall'autore sia per diversi progetti di teatri non realizzati, che per le sei versioni elaborate prima di giungere a quella definitiva realizzata in occasione dell'Esposizione. In quest'ultima, tranne che per i lievi arrotondamenti degli angoli posteriori, la pianta della sala è un rettangolo perfetto e l'auditorium è tagliato lateralmente con linee ortogonali al boccascena, anche se alle estremità delle prime tre file sono eliminate delle sedute, accennando una lieve inclinazione dei margini. I posti, che nel primo progetto dovevano essere 450, risultano in questo 600 e sono distribuiti sui due livelli dell'auditorium, l'uno piano e l'altro gradinato, direttamente collegati tra di loro mediante cinque gradini centrali.

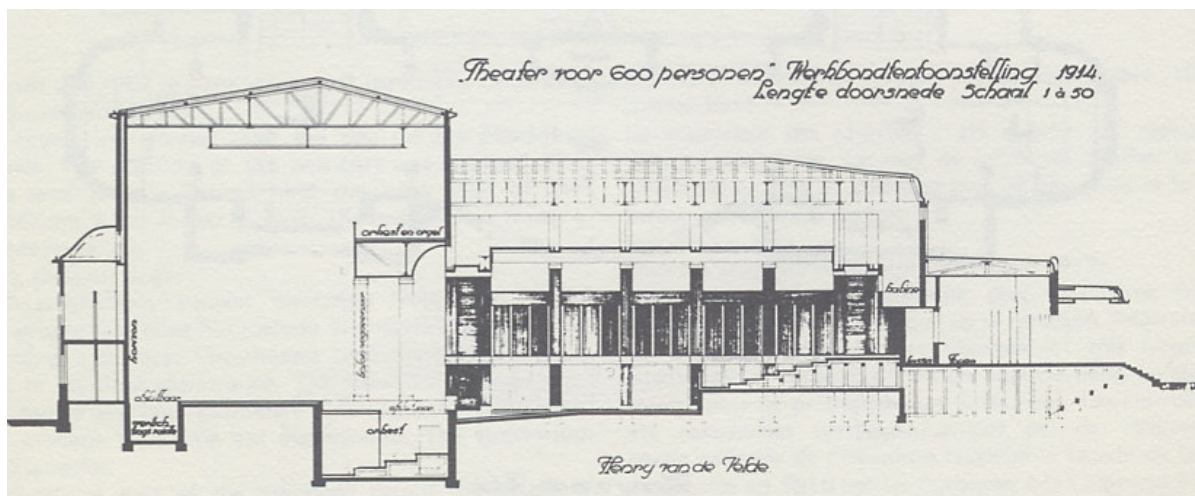


Fig. II.3.3 Sezione longitudinale del teatro di Colonia.

Le file di sedute sono disposte nel primo livello lungo archi di circonferenze concentriche ad ampio raggio, mentre nel secondo livello seguono un andamento curvilineo e simmetrico rispetto all'asse centrale della sala.

L'orchestra è ribassata in una buca ricopribile con un piano mobile che funge da doppio proscenio, come nel tipo wagneriano, ma in questo caso la cornice di boccascena è unica ed è quella corrispondente al lato anteriore della buca, mentre i pilastri agli estremi del lato posteriore sono più distanti e quindi esterni al quadro scenico. Ciò è dovuto alla volontà di



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

aumentare la visibilità delle parti laterali del palco, coerentemente con la sua tripartizione e con la costruzione scenica che sottende, la quale deriva da quella del teatro Olimpico di Palladio, detta delle tre strade e successivamente ripresa anche in altri teatri.

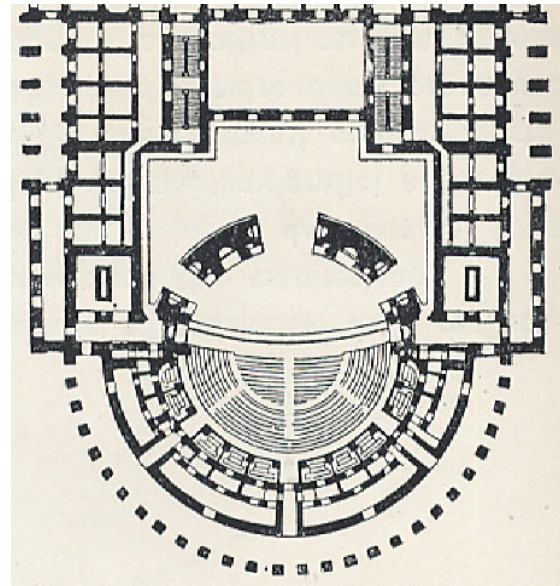
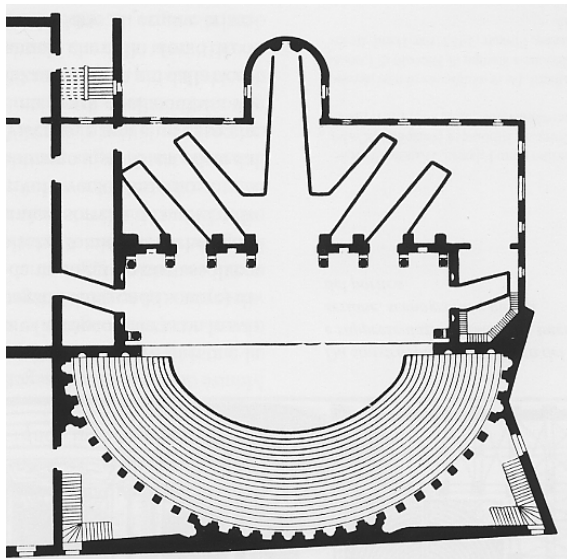


Fig. II.3.4 Sinistra: Palcoscenico tripartito del teatro Olimpico di Vicenza di Palladio (1584). Destra: Palcoscenico tripartito di F. Milizia disegnato da V. Ferrarese (1771).

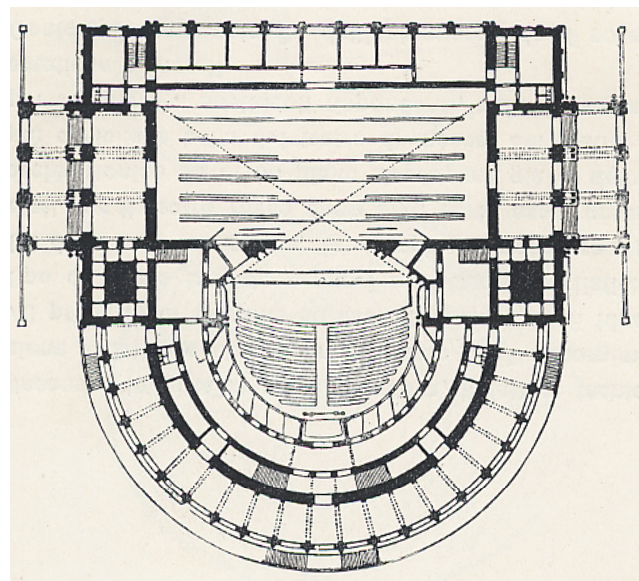
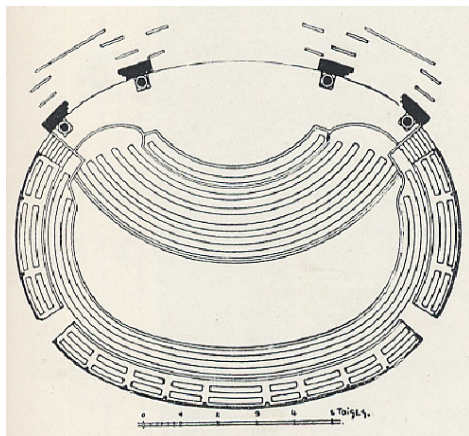


Fig. II.3.5 Sinistra: Sala Ovale con palcoscenico tripartito, di C. N. NChokin (1766). Destra: Palcoscenico tripartito nel teatro dell'Opera di Dresda, di G. Semper (1878).



In particolare nel diciottesimo secolo Charles Nicolas Cochin II, dopo aver visitato il teatro Olimpico a Vicenza, pubblica in Francia nel 1765 un progetto per un nuovo teatro di commedia, nel quale il palcoscenico è ripartito con un arco centrale e due portici laterali, di cui quello di sinistra ad indicare l'interno di un palazzo e quello di destra un boschetto.

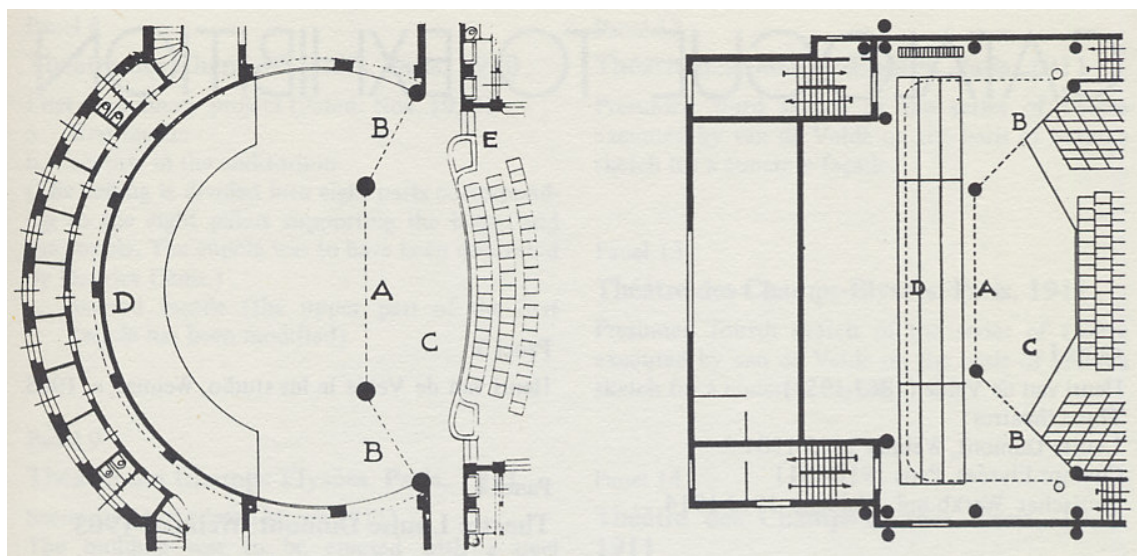


Fig. II.3.6 Palcoscenici tripartiti di Van De Velde (Colonia 1914) e di Perret (Esposizione Arti Decorative, Parigi, 1925).

Nel diciannovesimo secolo è Semper a tripartire il palco dello *Schauspielhaus* di Dresda, adottando una costruzione prospettica che privilegia l'ampiezza dell'apertura centrale. L'innovazione introdotta da Van de Velde nel ventesimo secolo consiste nel fatto che i due pilastri cilindrici di separazione del palcoscenico sono removibili, così da ricomporre l'unità spaziale, ove richiesto per esigenze della rappresentazione. Lo stesso sistema viene riproposto da August Perret, con il quale c'era già stata una nota polemica per l'attribuzione del teatro degli Champs Elysées, in un teatro per 700 persone, realizzato nel 1925 all'Esposizione delle Arti decorative di Parigi, il quale però non presenta l'altra innovazione apportata dal progetto di Van de Velde, ossia l'orizzonte semicircolare della scena. Esso si viene delineando nelle successive versioni del teatro, incurvandosi progressivamente, anche in relazione alle modifiche della sala e del sistema distributivo.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

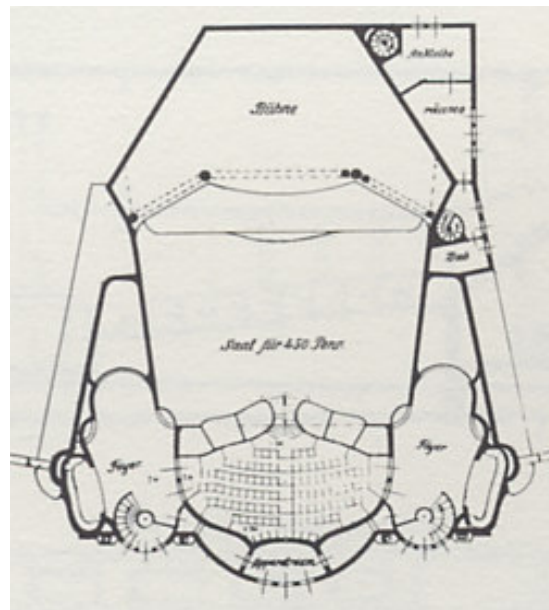
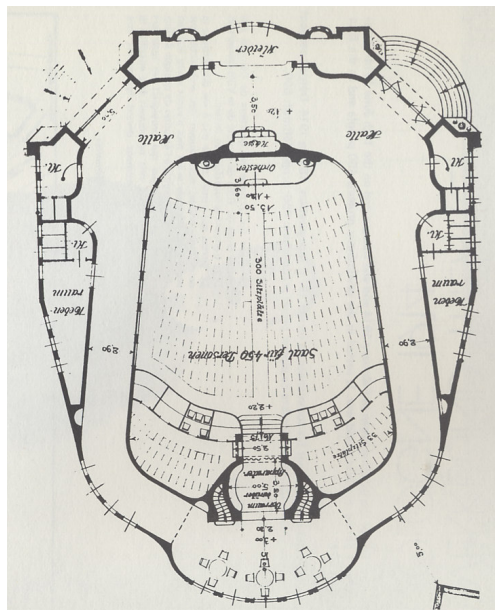


Fig. II.3.7 Pianta della prima e della seconda versione del teatro di Colonia.

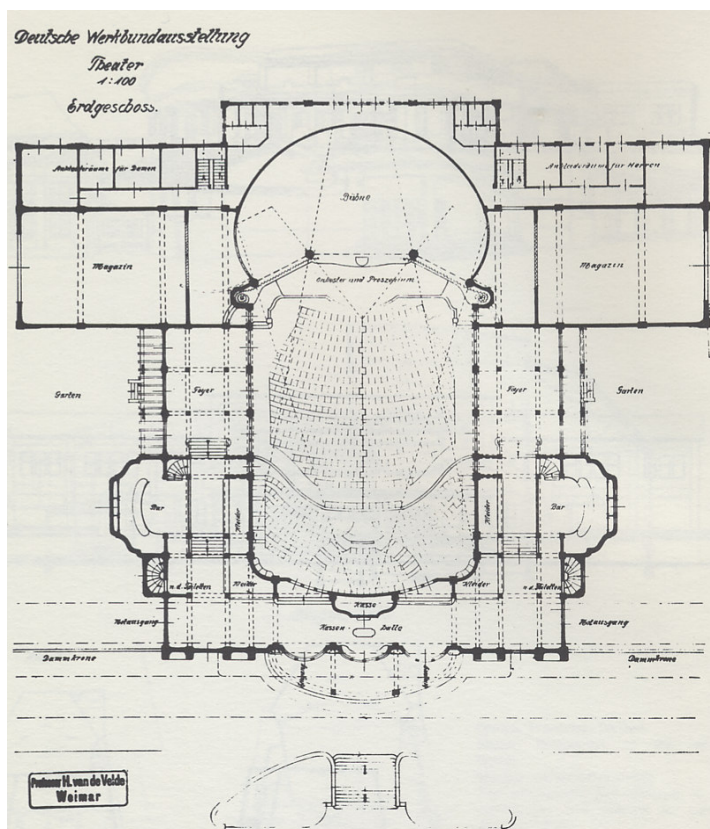
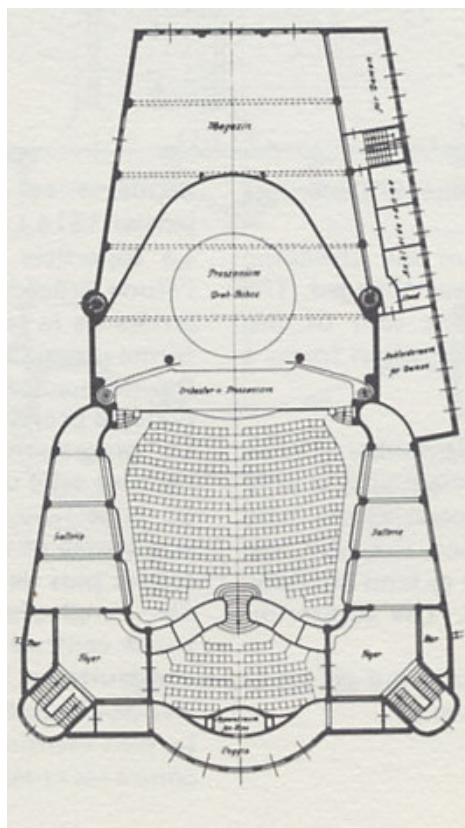


Fig. II.3.8 Pianta della quarta e della sesta versione del teatro di Colonia.



La distribuzione degli ambienti nell'ultima versione del progetto di Van de Velde presenta: l'atrio di ingresso tra i due foyer che proseguono parallelamente ai lati della sala; i depositi delle scene di fianco al palco, sporgenti a mo di transetto come nel tipo wagneriano; il sistema dei camerini disposto a corona seguendo il profilo curvo del retropalco. L'orizzonte semicircolare della scena consente la massima ampiezza della visione e viene realizzato, per la prima volta a Colonia, non con un ciclorama in tessuto, ma in muratura, quale elemento costitutivo dell'organismo architettonico sporgente ad abside all'esterno. Riguardo alle innovazioni introdotte, Van de Velde commenta: "Il palcoscenico tripartito tiene testa a tutte le difficoltà del palcoscenico rotante. Il suo allestimento non è costoso, esso non necessita di alcun macchinario, i cambi di scena sono eseguiti senza rumore ed inoltre esso porta un'emozione sconosciuta in teatro: il cambiamento del luogo. In effetti, prevale la sensazione che gli attori che recitano su uno dei palcoscenici laterali e riappaiono successivamente o sul palcoscenico centrale o da qualche parte sui lati opposti, si siano mossi da un posto ad un altro. Se con il sistema del palcoscenico tripartito, io avevo già provato tutto per trovare una soluzione simile al palcoscenico rotante... ero anche dell'idea di ottenere questi miglioramenti nel contesto di un palcoscenico più grande possibile, esteso dal proscenio fino all'orizzonte; poiché il suo sfondo è lo spazio infinito del teatro antico. La tripartizione del palcoscenico non è obbligatoria, in quanto le due colonne che marcano e delimitano ciascuno dei tre palcoscenici, sono degli accessori mobili. In base ai requisiti della scena e del suo allestimento, queste colonne possono essere rimosse ed in tal caso il palcoscenico recupera la sua unità e la sua superficie totale"¹.

¹ VAN DE VELDE H., *Theatres 1904-1914*, The Architectural Association, Londra, 1974.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento



Fig. II.3.9 Palcoscenico tripartito del teatro di Colonia, *Faust*, scena del giardino.

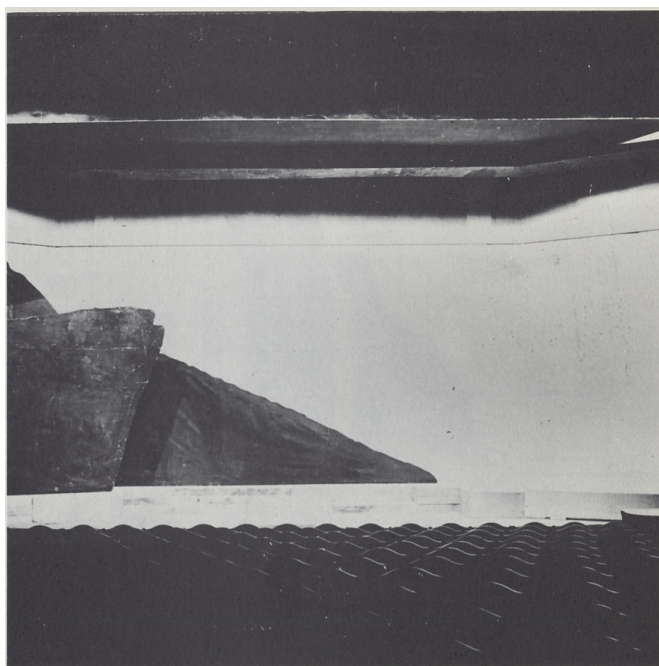


Fig. II.3.10 Palcoscenico tripartito, *Faust*, la notte di Walpurgio (i pilastri della tripartizione sono stati rimossi).

Quando si utilizza il palcoscenico tripartito con gli spazi laterali chiusi da architetture a tutt'altezza e dotate di bucatore, l'impianto scenico si caratterizza come portale architettonico, per cui ricorda quello del Künstlertheater. La rimozione dei pilastri risulta invece, opportuna per rendere spazi aperti, come quelli della natura.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

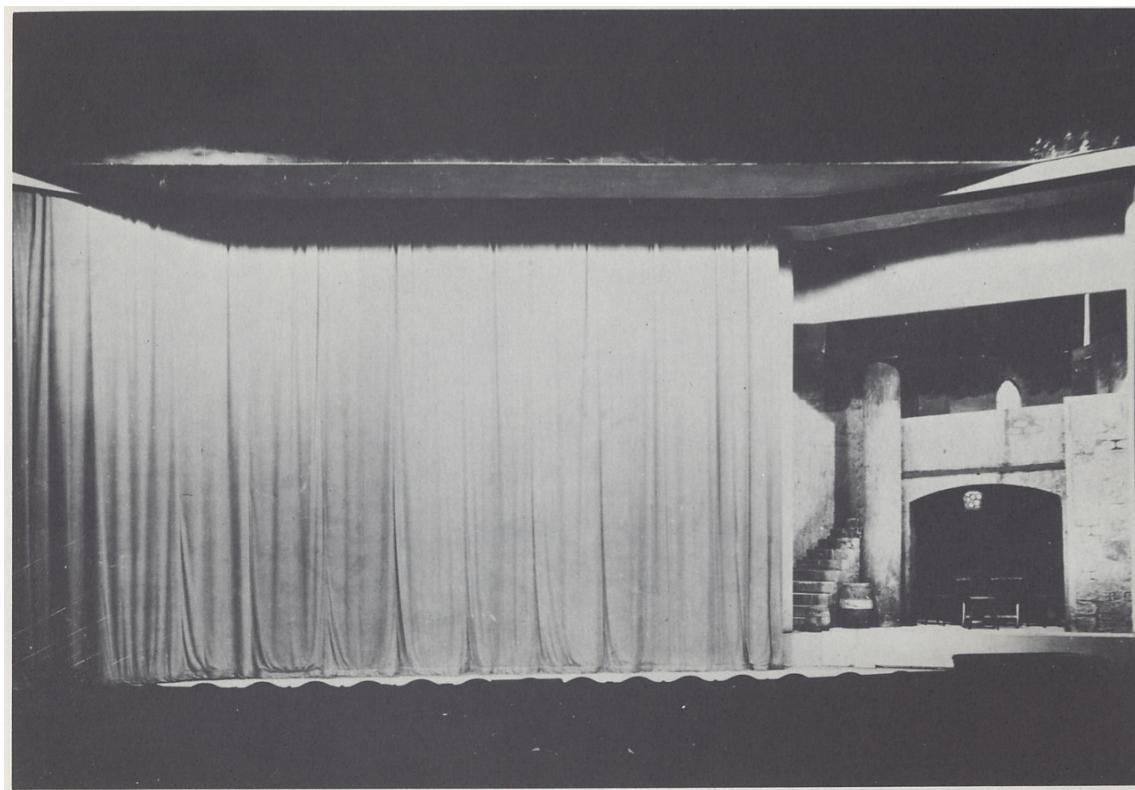


Fig. II.3.11 Palcoscenico tripartito, *Faust*, la cantina di Auerbach

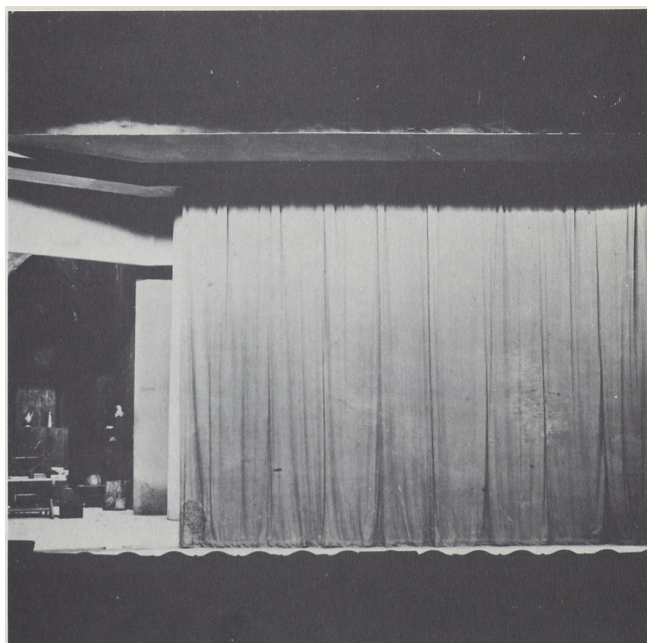


Fig. II.3.12 Palcoscenico tripartito, *Faust*, studio di Faust.

La possibilità di frazionare il palcoscenico, anche mediante una chiusura parziale del quadro, suggerisce l'uso alternato degli spazi per esplicitare i cambi di luogo, inoltre consente di rendere visibile la simultaneità degli accadimenti reali o allusi nel testo. In tal senso risulta quindi potenziata l'applicazione delle convenzioni teatrali.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

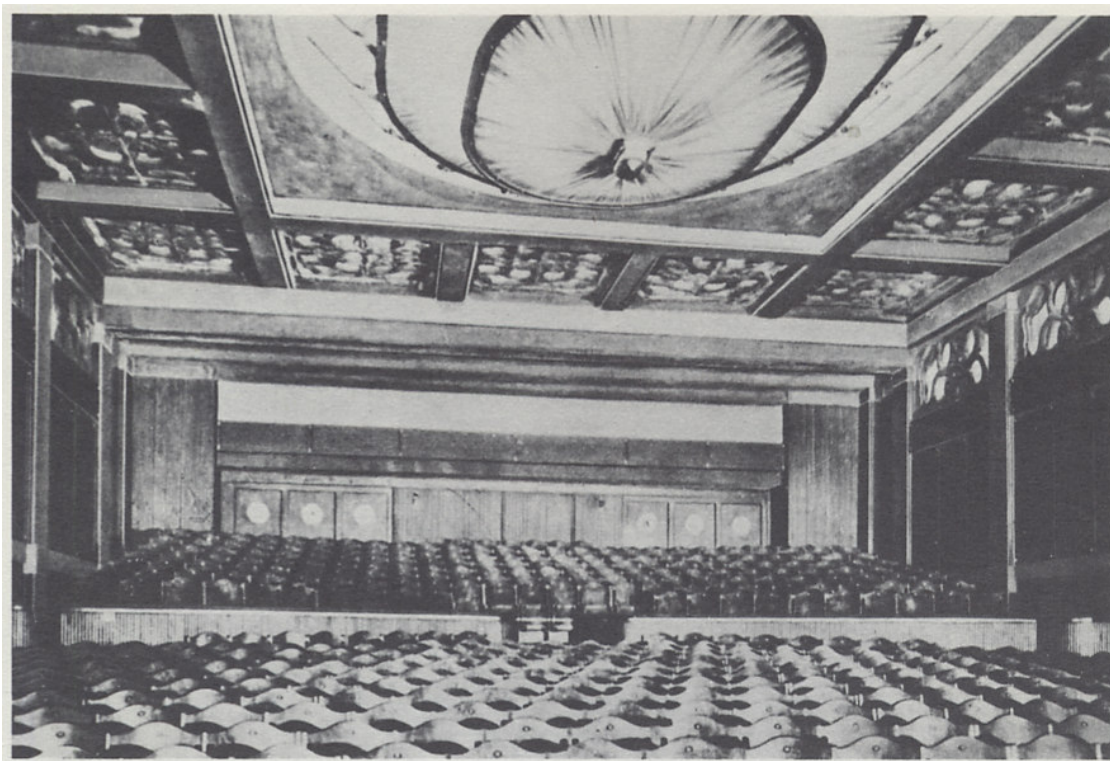


Fig. II.3.13 Auditorium del teatro di Colonia.

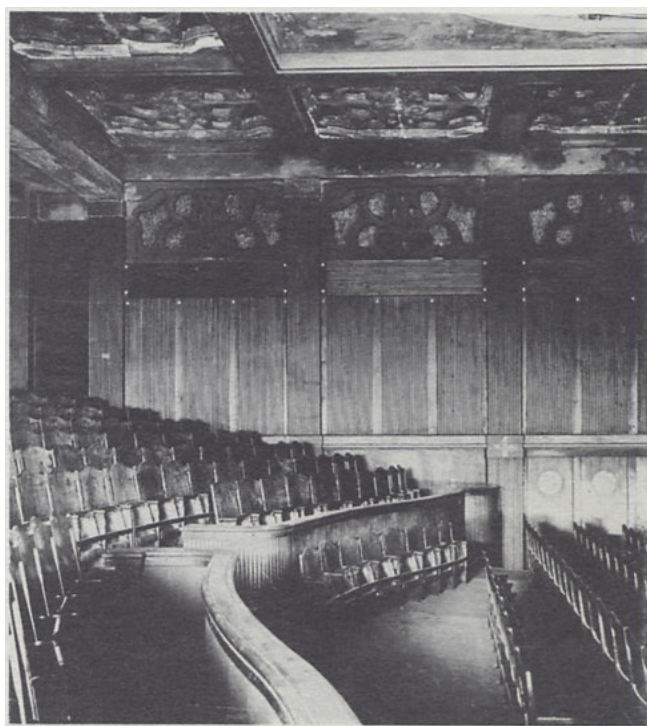


Fig. II.3.14 Auditorium del teatro di Colonia.

L'interno della sala riprende i caratteri del Künstlertheater per la scansione geometrica delle pareti laterali con paraste di ordine gigante e per il soffitto piano a riquadri, in cui Van de Velde inserisce delle campiture con trafori curvilinei, riportandole anche nel coronamento. La balaustra concavo-convessa del piano rialzato di sedute esprime il concetto della linea come forza.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

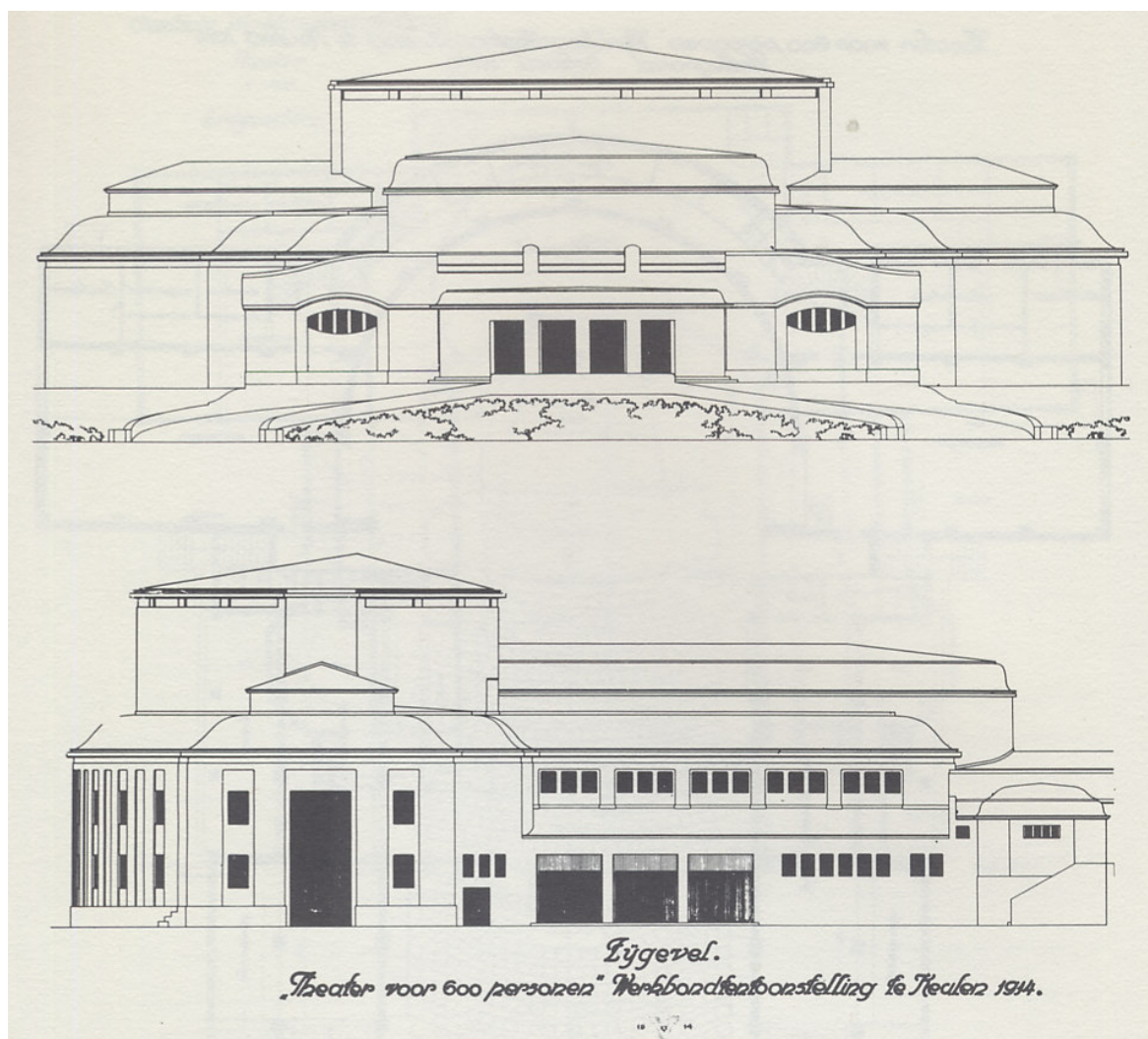


Fig. II.3.15 Prospetti frontale e laterale del teatro di Colonia.

L'esterno del teatro di Colonia denuncia chiaramente la distribuzione delle funzioni, collocate in volumi definiti ed individuabili nella composizione. Questa risulta organica e nello stesso tempo marcatamente segnata dalla forza delle linee che nel loro succedersi sprigionano energia, come enunciato da Van de Velde nella teoria della "dinamografia". L'articolazione volumetrica risente dell'influenza del tipo wagneriano, nonostante le diversità dovute al fatto che l'auditorium sia un parallelepipedo anziché un cuneo. In essa si distinguono: il corpo della torre scenica, quello dei depositi disposti a transetto, il settore circolare del retropalco, il volume dell'atrio intersecato da quelli laterali dei foyer.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

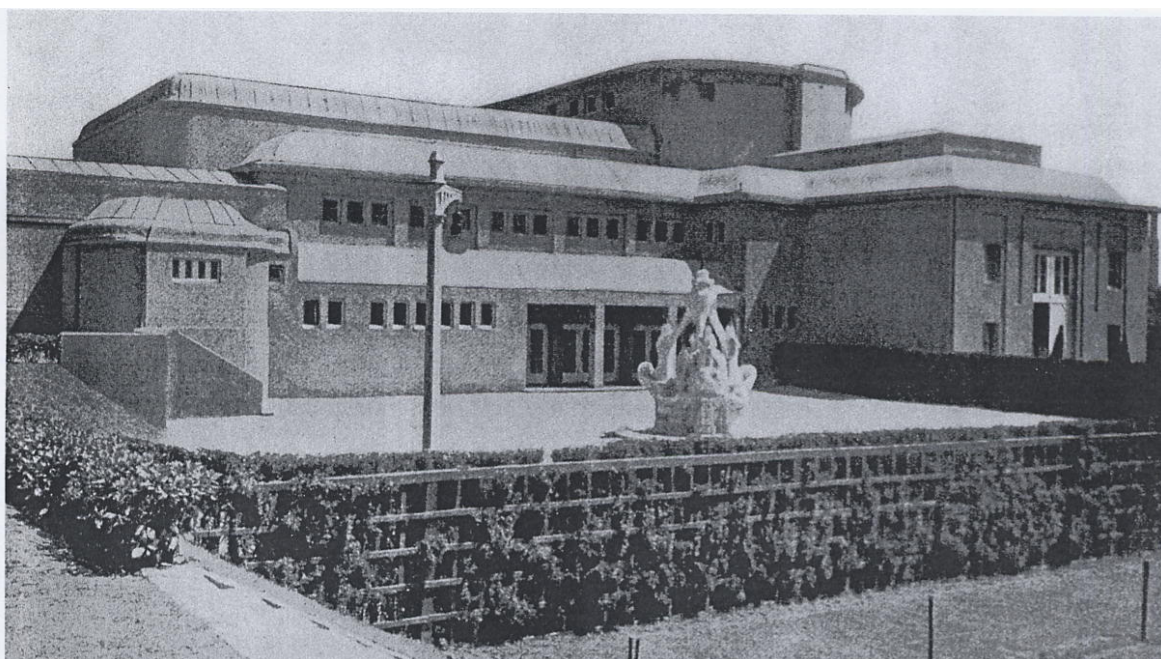
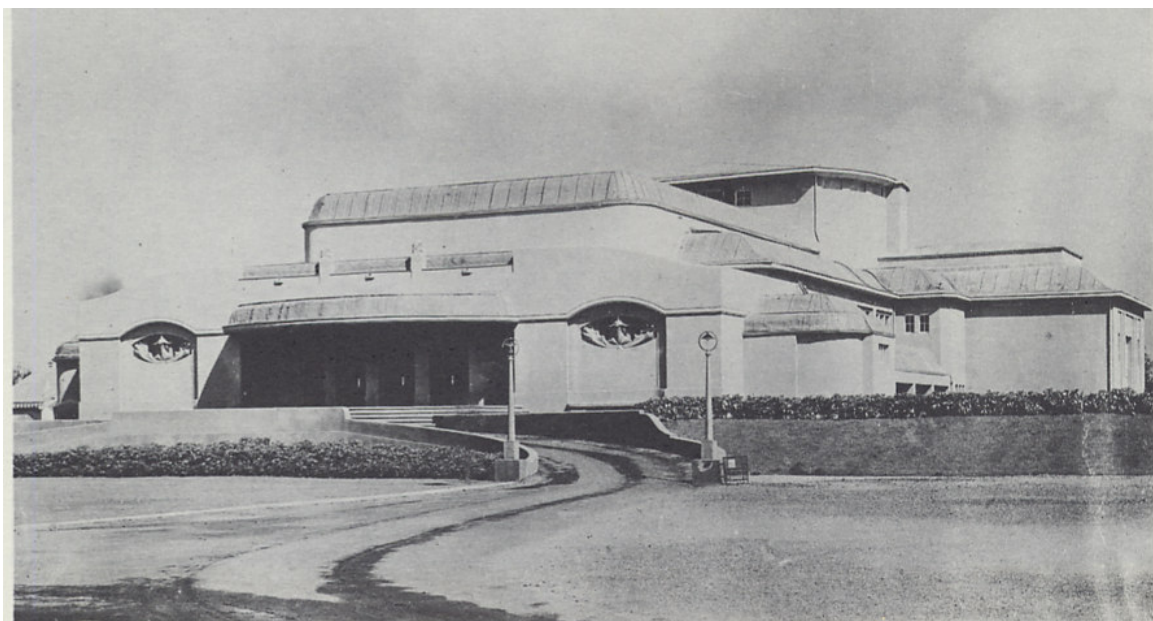


Fig. II.3.16 Viste esterne del teatro di Colonia.

“La composizione architettonica del Teatro di Colonia... crea all'esterno una simbiosi tra il paesaggio sulle rive del Reno e la costruzione: l'uno fluisce mirabilmente nelle linee dell'altro”.²

² ROGERS E.N., *Un'opera decisiva: il Teatro di Colonia*, in Casabella n.222, Milano, 1958.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Capitolo terzo

I TEATRI DELLE AVANGUARDIE



III.1 GROSSES SCHAUSPIELHAUS

Il Grosses Schauspielhaus realizzato a Berlino, da Hans Poelzig per Max Reinhardt, tra il 1919 e il 1920, costituisce nel Novecento sia il primo esperimento di teatro di massa, dati i 3412 posti che contiene, sia il primo tentativo di consentire due diversi tipi di rapporti tra scena e sala nello stesso teatro, a seconda dell'impiego dello spazio centrale come palcoscenico circondato su tre lati dal pubblico o come settore di platea con le sedute disposte al di sopra. Ciò è reso possibile dalla conformazione ad arena dell'edificio preesistente che era il Circo Schumann, a sua volta rimodellato da un vecchio mercato pubblico e scelto da Reinhardt per le grandi dimensioni, con l'ambizioso progetto di ripristinarne l'antica struttura rispondente alle sue esigenze spettacolari, per trasformarlo nel così detto "teatro dei cinquemila".

Reinhardt incarna la figura del regista moderno per il suo professionismo, che lo porta a dirigere numerosi teatri e festival, ma soprattutto per l'eclettismo della sua ricerca, volta per ogni opera a trovare uno stile di messa in scena e lo spazio adatto, anche tra quelli non specificamente teatrali. In particolare la ricerca di spazi dilatati e popolari è finalizzata alla messa in scena della drammaturgia antica, per la quale Reinhardt sogna di restaurare il rapporto corale tra scena e pubblico esistente nel teatro classico, annullando le divisioni e trasferendo l'azione in quella che era l'orchestra, sul palcoscenico sporgente, dove il più stretto contatto con gli spettatori, tra i quali l'attore sembra mescolarsi, si presta anche molto per la regia delle produzioni shakespeariane.

Per i problemi di visuale ed acustica, oltre che per le difficoltà dell'operazione a livello economico, il Grosses Schauspielhaus non ha mai avuto veramente successo ed in meno di due anni è stato sgombrato, nonostante in esso Reinhardt sia riuscito a combinare dramma, danza, musica e spettacolo in continuità con il concetto del *Gesamtkunstwerk* wagneriano.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

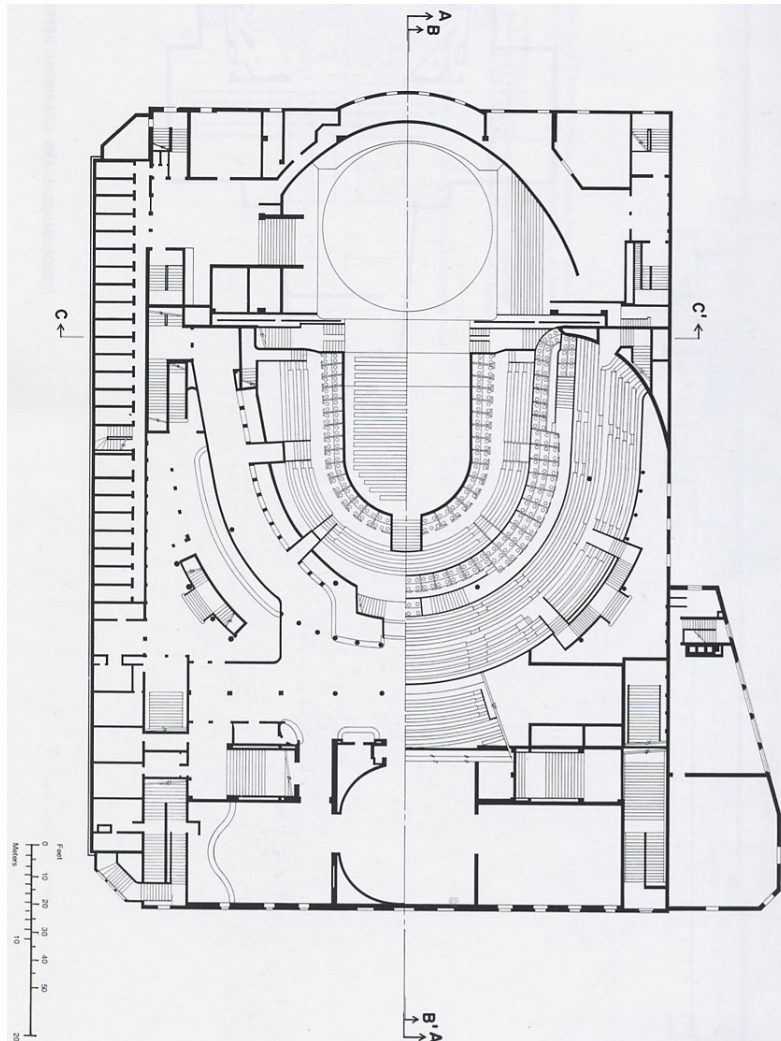


Fig. III.1.1 Pianta della Grosses Schauspielhaus, 1919, di H. Poelzig.

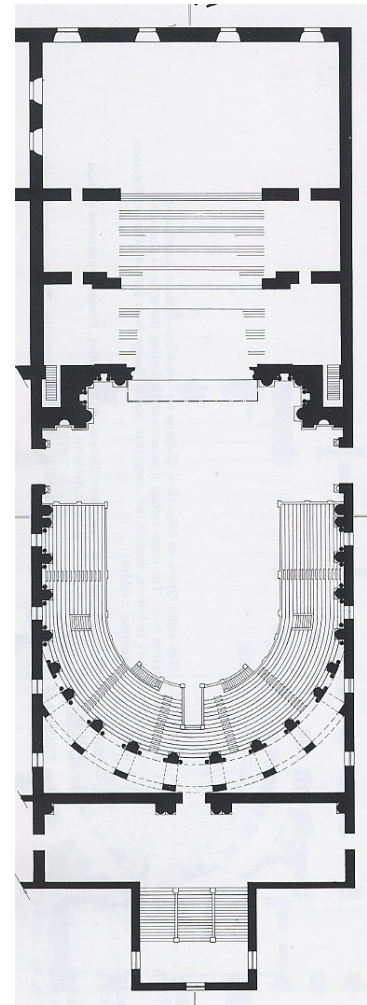


Fig. III.1.2 Pianta del Teatro Farnese, 1618, di G. Aleotti.

Il teatro di Poelzig presenta evidenti analogie con il Teatro Farnese, realizzato nel 1618 ad opera di Giambattista Aleotti ed inserito in una sala rettangolare al primo piano del palazzo della Pilotta a Parma. Esso costituisce l'anello di congiunzione tra l'architettura teatrale rinascimentale e quella barocca, combinando il teatro da sala con ampio palcoscenico (12 x 40m) e il teatro da torneo, organizzato a tribune sovrapposte data la necessità, implicita negli spettacoli agonistici, di sistemare il maggior numero di persone e nelle migliori condizioni di visibilità, lasciando al centro un largo spazio vuoto praticabile.



Lo stesso spazio centrale a forma di U si ritrova anche nella Grosses Schauspielhaus, contornato dalle file di sedute disposte su gradinate lungo una singola pendenza ed interrotte da corridoi per il passaggio in orizzontale. In particolare le prime file sono suddivise in palchi, in cui vi sono sedie sciolte per poter essere convenientemente direzionate a seconda che si utilizzi o meno lo spazio centrale come palco.

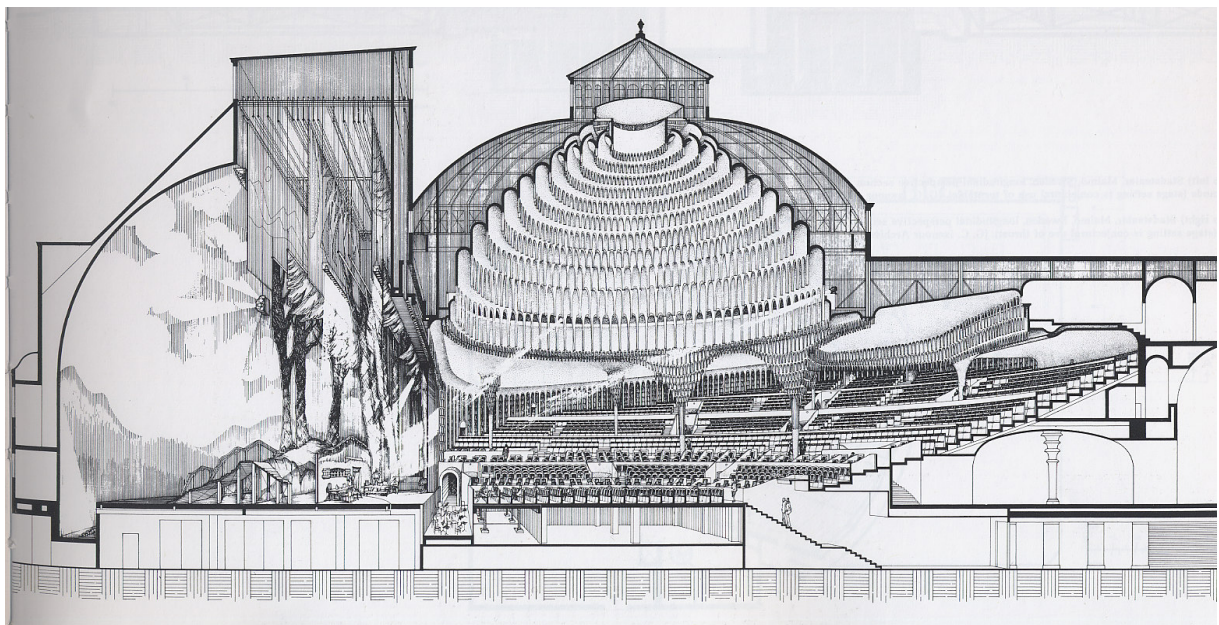


Fig. III.1.3 Sezione longitudinale A-A' della Grosses Schauspielhaus, disposizione con palcoscenico frontale.

Lo spazio ad U è accessibile frontalmente dal piano sottostante, attraverso un corridoio a gradini che sbuca dall'auditorium, mentre è collegato con il palcoscenico principale sul lato opposto mediante un proscenio composto da sei podi mobili, i quali possono essere sollevati o abbassati indipendentemente. I tre più vicini al palcoscenico principale sono fiancheggiati da gradini per l'accesso dai corridoi laterali e nella loro posizione più bassa creano la buca orchestrale, svolgendo la funzione del doppio proscenio wagneriano. Tale disposizione si può adottare quando si utilizza il palcoscenico frontale e lo spazio centrale diviene quindi parte della platea aggiungendovi le sedie sopra.



Il palcoscenico principale è occupato quasi interamente da un girevole, il quale è diviso in due parti che possono essere sollevate anche indipendentemente e insieme ai gradini che le fiancheggiano dandovi accesso. Non esiste un vero e proprio boccascena con sipario e la chiusura del quadro scenico avviene mediante un sistema di pannelli scorrevoli decorati che separano il palco principale dal proscenio.

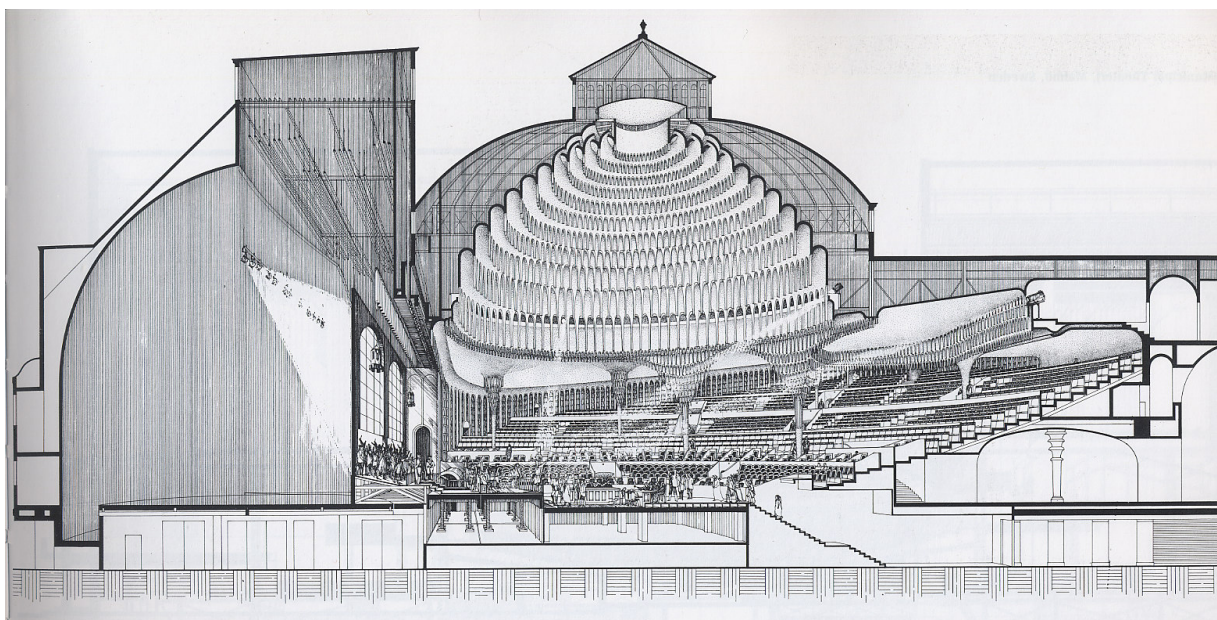


Fig. III.1.4 Sezione longitudinale B-B' della Grosses Schauspielhaus, disposizione con palcoscenico avanzato.

Nel Grosses Schauspielhaus ci sono sia problemi di visibilità che di acustica. I primi sono dovuti al fatto che il cambiamento del rapporto tra sala e scena è determinato esclusivamente dal diverso utilizzo dello spazio ad U, cui non corrisponde una nuova disposizione dell'auditorium. Questa sarebbe, invece, indispensabile a causa della variazione degli angoli di visibilità e rispetto ai criteri di confort per le rotazioni di capo ed occhi, che diventano eccessive nel caso del palcoscenico frontale. In tal senso, il palcoscenico avanzato risulta predominante, in quanto le sedute fisse, molto più numerose delle sedie removibili, sono orientate per favorire solo questa forma.



In particolare, il 31% delle sedute fisse agli estremi destro e sinistro non è funzionale per il palcoscenico frontale a causa di grossi spostamenti angolari. Per mantenere quindi, con ambo le forme di palcoscenico l'efficienza delle sedute, queste dovrebbero avere un nuovo orientamento, sia orizzontale che verticale, senza il quale non si può dire ci sia effettivamente una conversione da una forma all'altra¹.

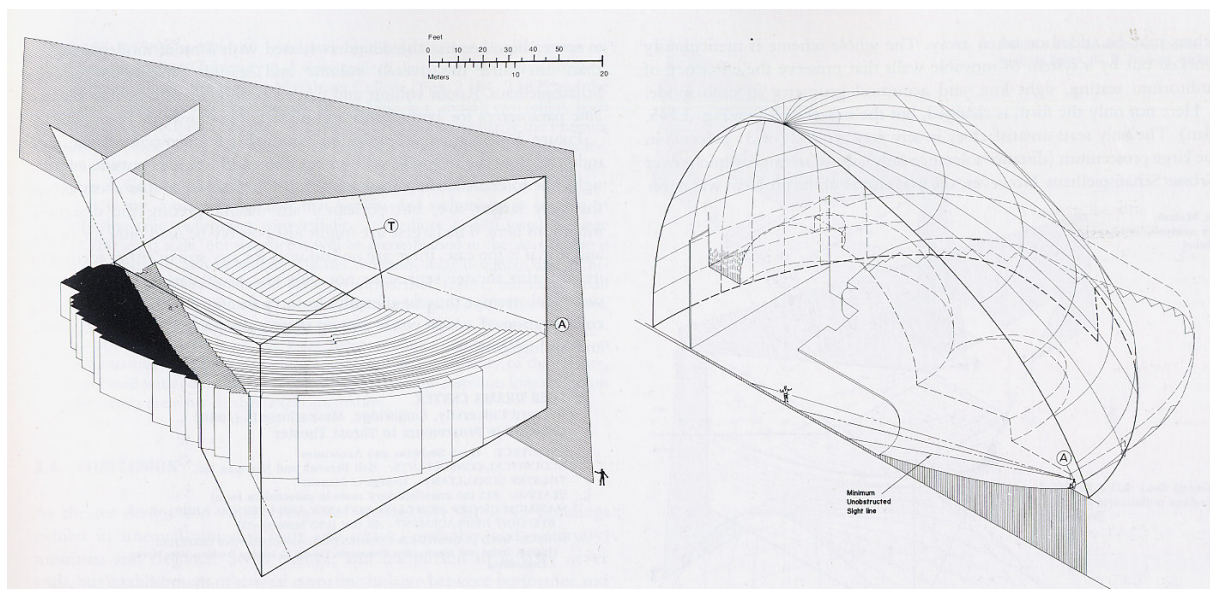


Fig. III.1.5 Visibilità ed acustica nella Grosses Schauspielhaus (da IZENOUR G. C., op. cit.).

I problemi acustici del Grosses Schauspielhaus sono dovuti alla cupola del circo originario che corona il corpo principale dell'auditorium e alla mancanza del contorno di superfici di prima riflessione. La cupola originaria, determina, a causa della dimensione, della forma e della posizione una concentrazione dell'energia e un volume eccessivo, il quale fa crescere il tempo di riverbero di una sala già normalmente grande per il parlato non amplificato. I problemi riguardano entrambe le disposizioni, ma il palcoscenico frontale, essendo ulteriormente spostato dall'audience, li acuisce².

¹ Cfr. IZENOUR G. C., *Theatre Design*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, pp. 292-293.

² *Ibidem*.



Non solo quindi a fini estetici di gusto espressionista, Poelzig realizza sotto la cupola un'intelaiatura ad anello che sorregge un sofisticato sistema di illuminazione, mascherandolo con finte stalattiti pendenti dagli archetti di congiunzione degli anelli e molto probabilmente realizzate in intonaco di *vermiculite*, per assorbire una porzione dell'energia concentrata nella cupola e ridurre l'effetto di aumento del volume.

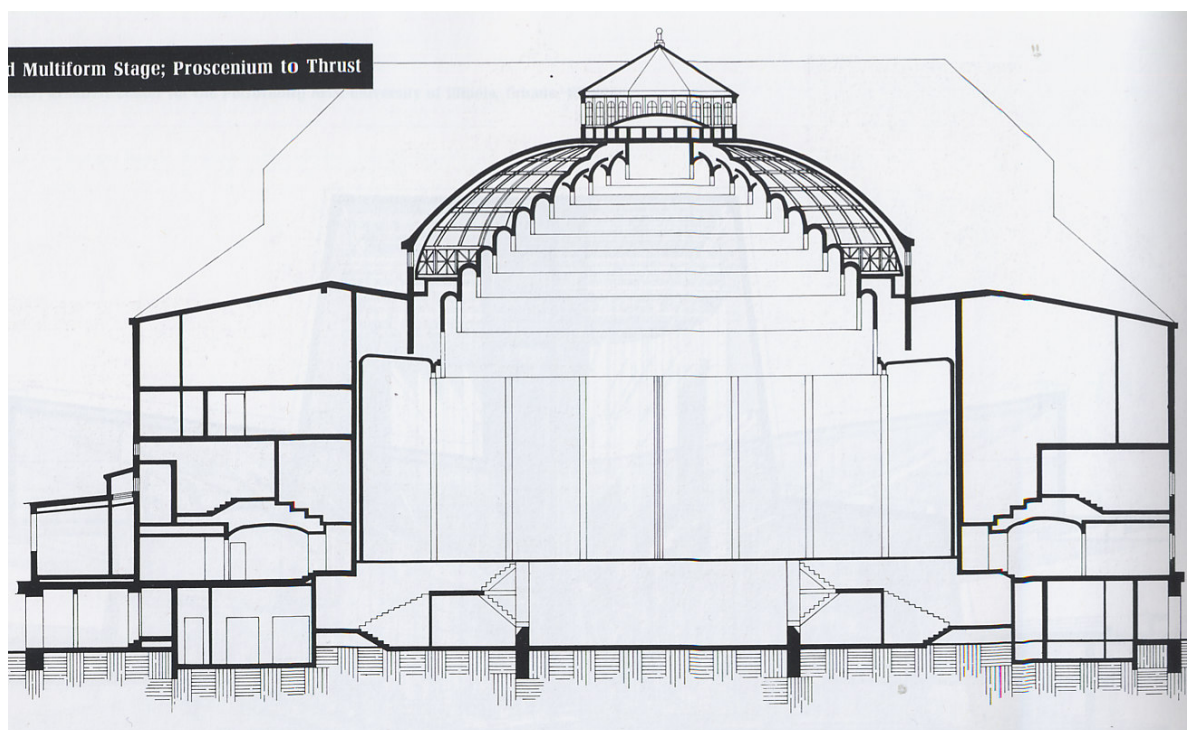


Fig. III.1.6 Sezione trasversale C-C' della Grosses Schauspielhaus.

Il fatto che non ci siano elementi di contorno che provochino una prima riflessione sfruttando l'energia altrimenti persa nella vasta portata della cupola, non consente di dirigere una sufficiente quantità di energia secondaria verso gli spettatori, entro 30 – 50 millisecondi in maniera da rafforzare l'energia diretta. Le uniche superfici poste in alto che funzionano bene sono quelle all'esterno della cupola, ma queste sono solo parzialmente efficaci in quanto non sufficientemente vicine alla sorgente di energia acustica³..

³ *Ibidem.*



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

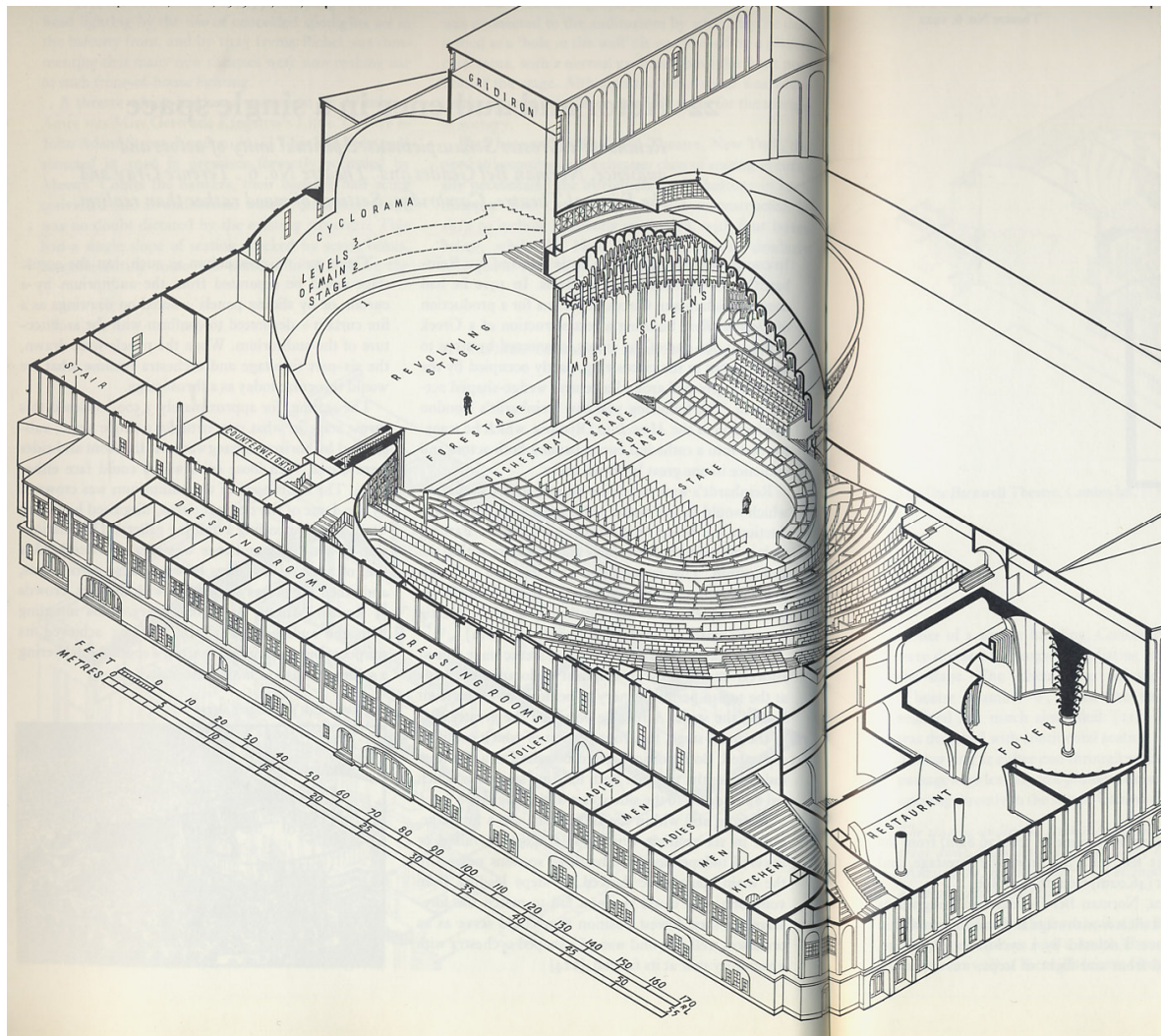


Fig. III.1.7 Spaccato assonometrico della Grosses Schauspielhaus.

Il palcoscenico frontale è avvolto posteriormente da un cyclorama ellittico, una sorta di fondale a semicupola concepito secondo il modello sperimentato prima della guerra da Mariano Fortuny. Il suo sistema, messo in opera intorno al 1902, otteneva l'effetto dell'illuminazione diurna proiettando una luce bianca su bande di seta colorate, le quali agivano da riflettori che diffondevano la luce sull'intera scena. In particolare attraverso l'uso della mezza cupola, originariamente fatta di seta ma successivamente realizzata in gesso, si otteneva l'effetto di un cielo illimitato, annullando il contrasto tra il fondo piatto e la tridimensionalità dell'attore, secondo la concezione scenografica di Appia.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

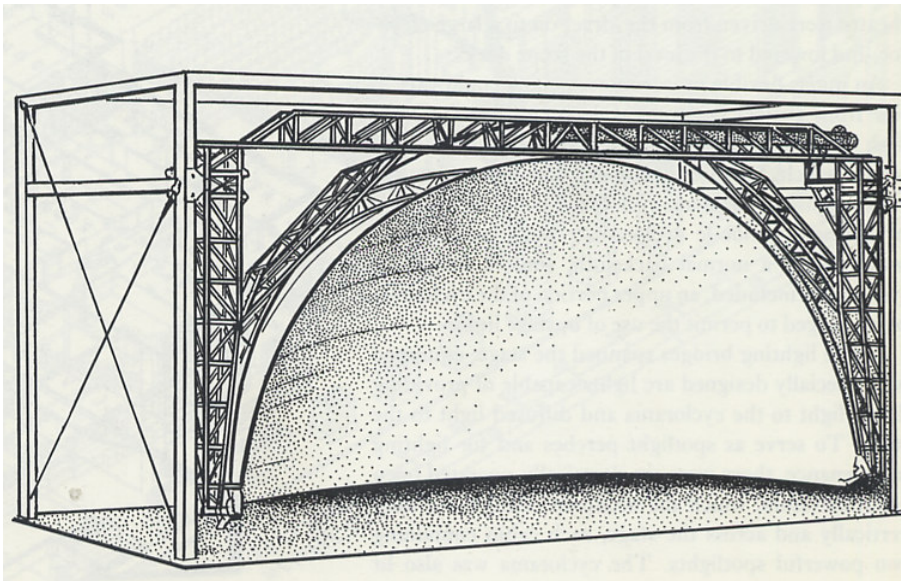
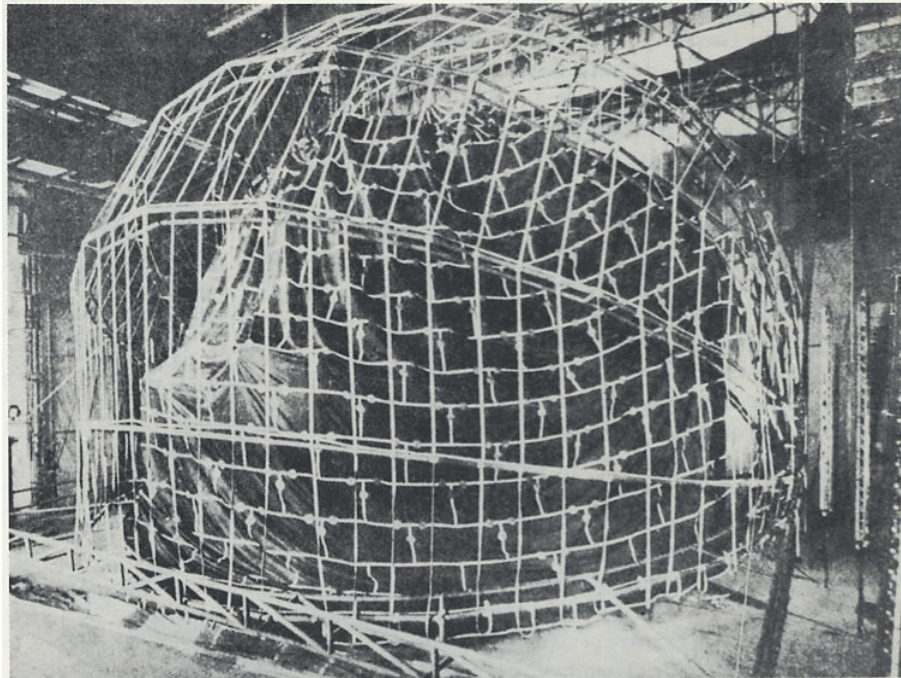


Fig. III.1.8 Fondali a semicupola, fissa e mobile, di Mariano Fortuny.

L'avvolgimento totale dell'area di azione è ideale per un certo effetto-luce, ma comporta difficoltà di accesso al palcoscenico per gli attori, per i tecnici e per le scenografie, cui si è tentato di ovviare con l'uso di cieli a cupole mobili, che spostandosi consentono l'introduzione delle scene dai lati, su carri o binari.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

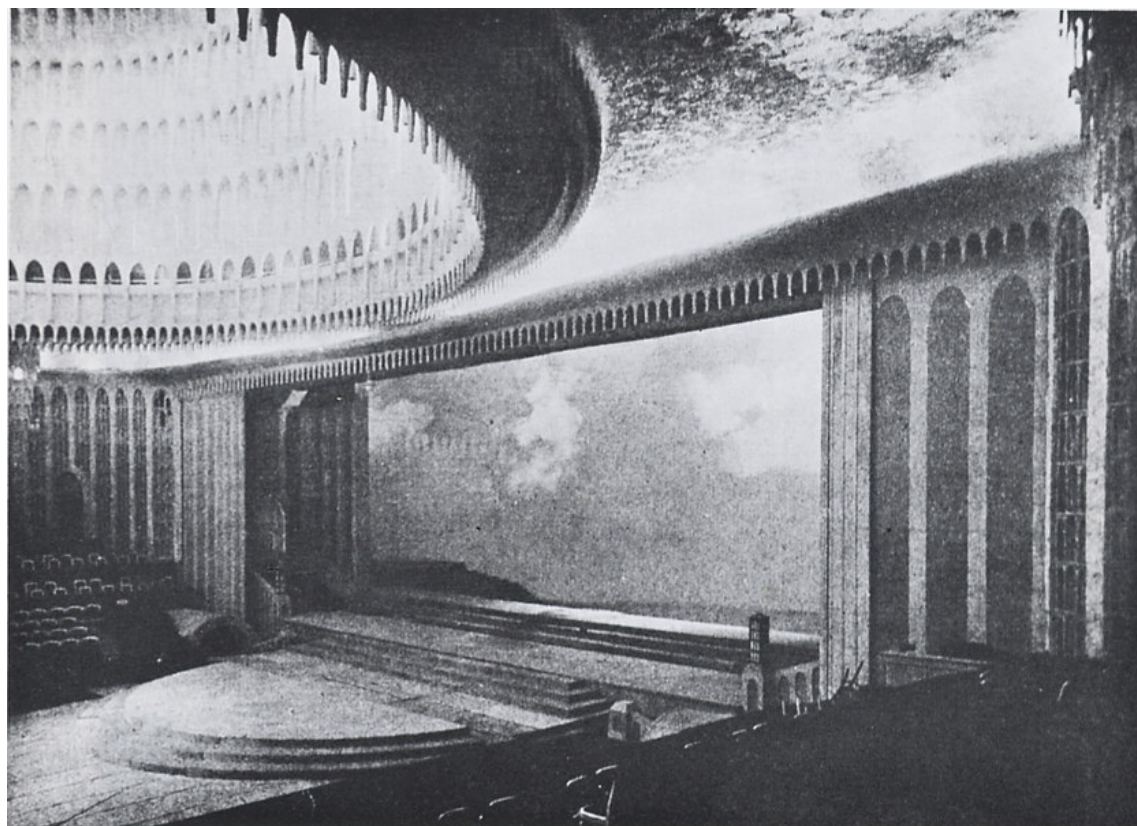


Fig. III.1.9 Palcoscenici principale ed avanzato della Grosses Schauspielhaus.

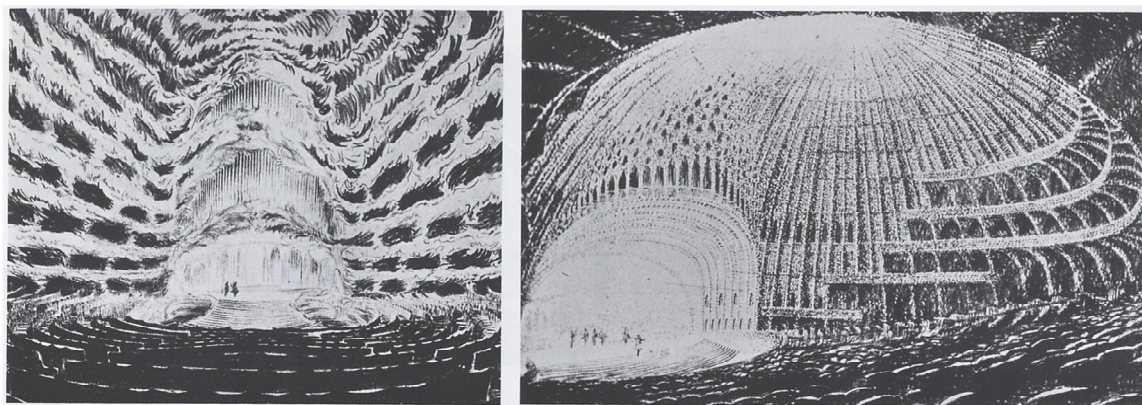


Fig. III.1.10 Due versioni del progetto per il Salzburg Festspielhaus, 1920-22, di H. Poelzig.

L'idea di Reinhardt di un teatro popolare ritorna nuovamente, poco dopo la chiusura del Grosses Schauspielhaus, nel 1920- 1922, con il progetto per la nuova sede del Festival di Salisburgo, da lui fondato nel 1919 con R. Strauss e Hofmannsthal. Il teatro con caratteri marcatamente espressionisti è stato progettato da Poelzig in tre versioni, ma non realizzato.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

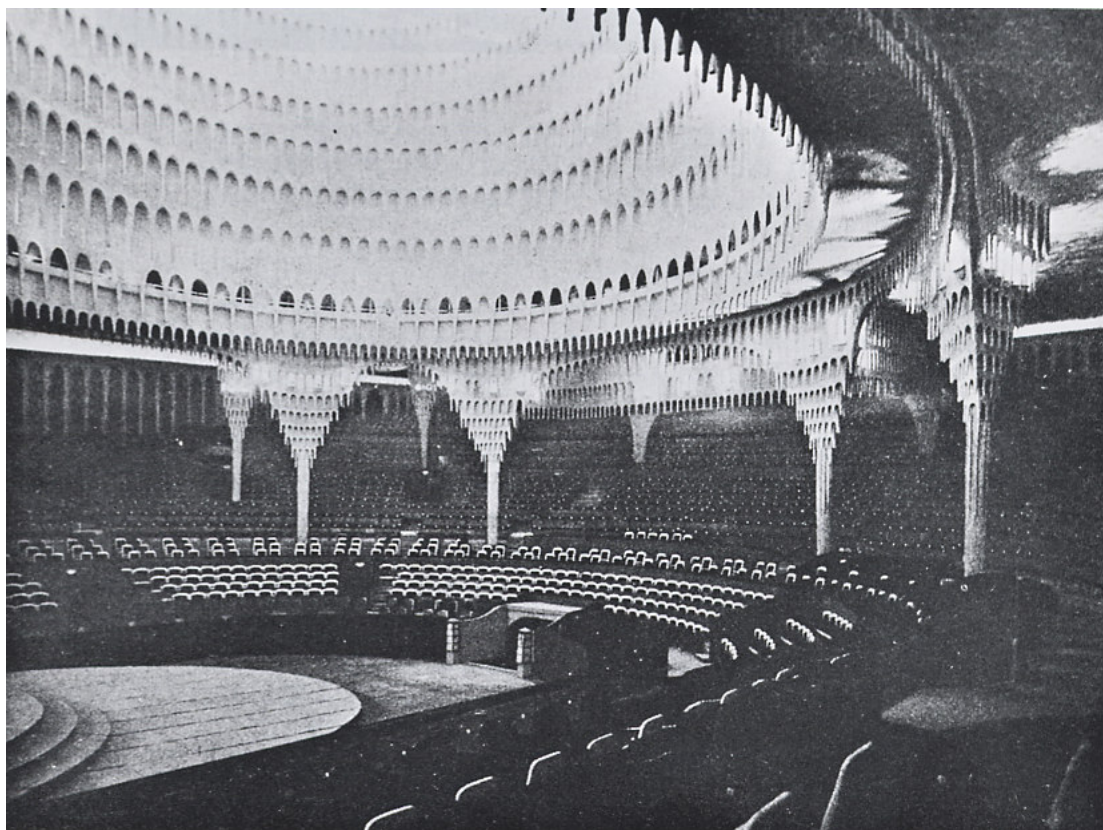


Fig. III.1.11 Palcoscenico avanzato ed auditorium della Grosses Schauspielhaus.



Fig. III.1.12 Cavea del Teatro Farnese di Parma, con portico a due ordini sovrapposti ispirato alla Basilica vicentina del Palladio.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

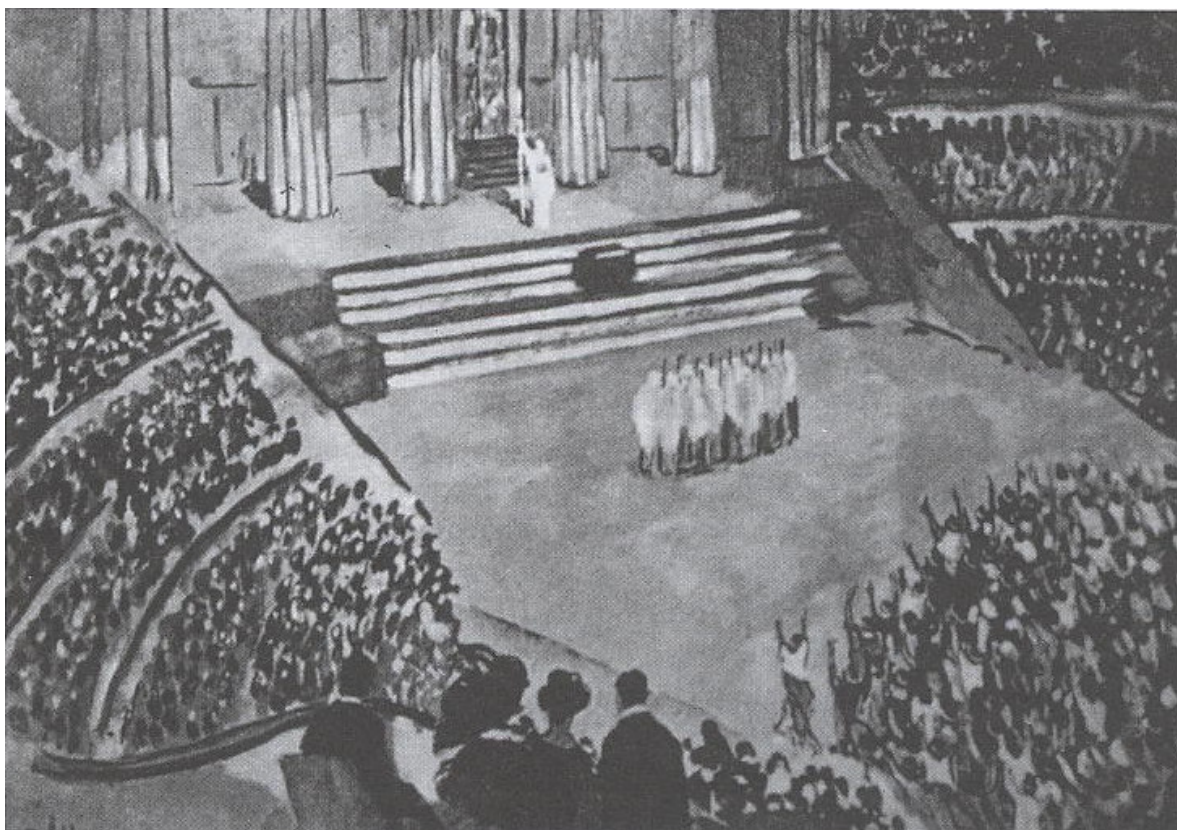


Fig. III.1.13 *Edipo re*, regia di Max Reinhardt, Circo Schumann di Berlino, 1910. Couache di Émile Orlik.

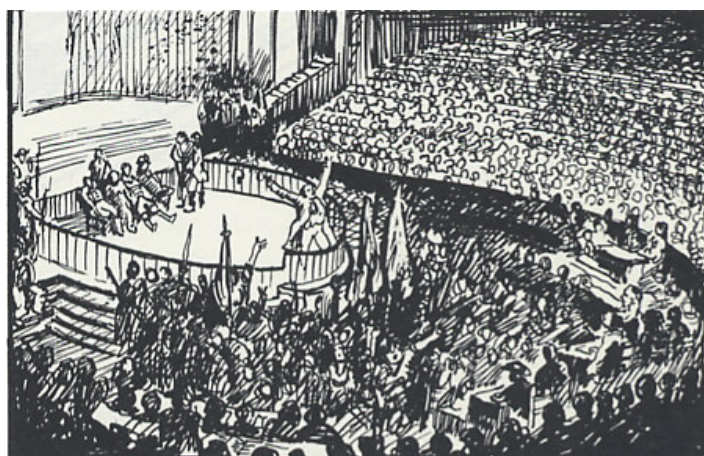


Fig. III.1.14 *Morte di Danton*, regia di Max Reinhardt, Grosses Schauspielhaus, 1920.

Prima della trasformazione, il Circo Schumann ha ospitato altre produzioni di Reinhardt, tra cui l'*Edipo* del 1910, in cui lo spazio dell'orchestra è occupato dal coro analogamente a quanto avviene nel Grosses Schauspielhaus.

Uno spettacolo ripreso in molti posti diversi da Reinhardt è *Il Miracolo* di Voelmoller, allestito per la prima volta nel 1911, con le scene di E. Stern, all'Olimpia Hall di Londra, in uno spazio rettangolare enorme (145 x 82 x 33 m) con pareti di ferro e vetro.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

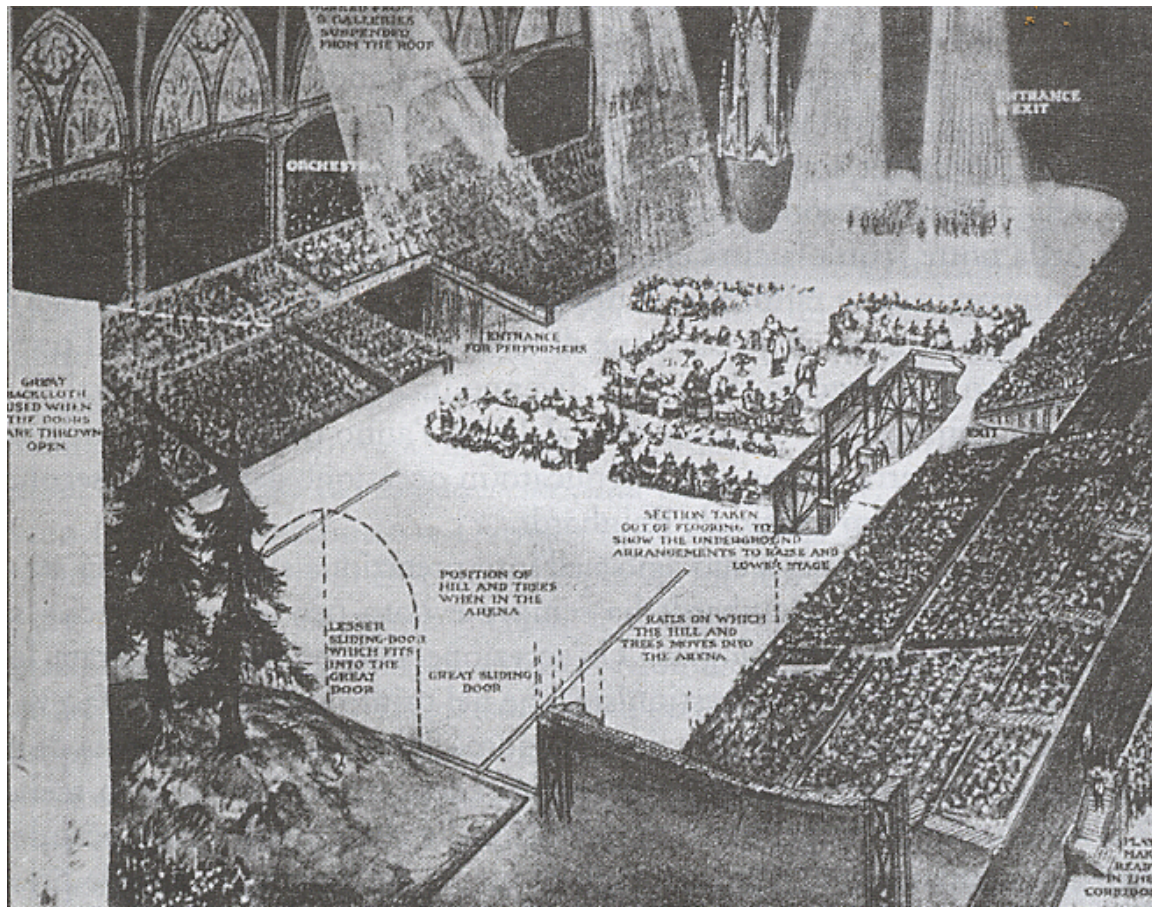


Fig. III.1.15 *Il Miracolo*, regia di Max Reinhardt, Olimpia Hall di Londra, 1911.

Lo spazio dell'Olimpia Hall viene trasformato, per *Il Miracolo* di Voelmoller, in una cattedrale gotica, in relazione al testo, il quale è una pantomima tratta da una leggenda fiamminga. Il pubblico è collocato su gradinate lungo tre lati del rettangolo, lasciandone libero uno corto, dove si apre una grande parete vetrata sulle diverse scene richieste dal dramma. Al centro si trova un palco elevabile, che può abbassarsi in una fossa e risalire, inoltre vi sono piattaforme scorrevoli, ascensori elettrici e un grande organo. L'attenzione degli spettatori è guidata da fasci di luce che seguono l'azione. Oltre agli attori, vi presero parte 1000 comparse, 200 musicisti, 500 coristi, i cui gruppi erano chiamati in azione da ragazzi in bicicletta che portavano gli ordini di Reinhardt⁴.

⁴ Cfr Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 155-156.



III.2 TOTALTHEATER

Il teatro progettato nel 1927 da Walter Gropius per il regista Erwin Piscator, pur non essendo stato realizzato, ha condizionato il corso dell'architettura teatrale del Novecento, per vari motivi: lo spazio unitario che comprende sia la scena che la sala, riunendo quindi attori e spettatori; la flessibilità dello spazio per differenti tipi di drammaturgia e di spettacolo, grazie alle possibili configurazioni dalla scena, ossia il palcoscenico frontale, quello di proscenio (parzialmente avvolto) e l'arena; la disponibilità all'integrazione nello spettacolo delle proiezioni cinematografiche, non solo piane ma anche tridimensionali.

Il progetto di Gropius sottende la concezione registica di Piscator, basata sull'idea del teatro politico, cioè dello spettacolo teatrale finalizzato a modificare la struttura della società, rappresentandone i rapporti reali ed intensificando la frattura fra le classi per farne uno strumento di accusa e di rivoluzione. Il compito che il teatro deve assolvere secondo Piscator è cioè quello di mostrare la storia nel suo concreto sviluppo, esponendo i nessi politici e sociali, al fine di trarne insegnamenti per il presente e tentare di influire sullo sviluppo ulteriore degli avvenimenti. Infatti, egli sostiene che il teatro abbia perso interesse rispetto al cinema per la mancanza di attualità e che esso sia superato non come istituzione ma per le opere rappresentate e le forme di cui si serve. In particolare Piscator contesta la forma del teatro di corte, propria dell'epoca dell'assolutismo per la divisione in platea, palchi e galleria, al posto della quale immagina invece "un'attrezzatura teatrale, costruita in ogni particolare all'incirca come una macchina da scrivere, fornita di tutti i mezzi più moderni di illuminazione, con spostamenti e rivolgimenti in senso verticale e orizzontale, con un numero illimitato di cabine di proiezione, un impianto di altoparlanti"¹.

¹ PISCATOR E., *Il teatro politico*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1976, pag. 125.



Per l'impostazione spaziale delle sue messe in scena Piscator ritiene insufficienti le strutture del teatro tradizionale, quali palcoscenico, magazzini, officine, in quanto non consentono di stabilire un ritmo di lavoro corrispondente alle necessità di preparazione dello spettacolo e che funzioni senza inconvenienti, per cui afferma: "non abbiamo tanto bisogno di un palcoscenico con tutti i possibili e impossibili impianti tecnici; il nostro ideale sarebbe piuttosto una grande sala di montaggio, con molti ponti mobili, ascensori, gru, elevatori a motore, grandi magazzini laterali, un grande retropalcoscenico, scene trasportabili su rotaie, per poter collocare in breve tempo sulla scena col semplice movimento di una leva migliaia di chili senza spreco di energia umana e senza preoccuparsi delle prove o di altri lavori"². Come modello di organizzazione lavorativa viene assunta quindi la catena di montaggio, puntando a realizzare un ingranaggio perfetto mediante cui praticare una sorta di regia collettiva, nel senso che il direttore cinematografico, il drammaturgo, l'architetto delle scene, conoscendo dal principio le ultime intenzioni registiche, possano aiutarle molto più facilmente e in misura molto maggiore di quanto fosse possibile prima in un teatro, così che lo stile della messa in scena si realizzi in modo sempre più naturale e semplice. Secondo Piscator al regista-direttore spetta dunque innanzitutto il compito di organizzare bene l'apparato materiale e assegnare il posto giusto ai suoi collaboratori, in quanto "contro il principio direttoriale che vige negli altri teatri e che abolisce la libertà tanto del dittatore come dei suoi sottoposti, il principio di una comunità democratica messa al servizio di un'idea dimostra sempre più la sua produttività, la sua importanza umana ed artistica"³.

La concezione teatrale di Piscator insieme alla ricerca condotta da Gropius nella Bauhaus e diretta alla progettazione di prodotti industriali, determinano la concezione del totaltheater come macchina flessibile, iniziando un filone a lungo percorso durante il Novecento.

² *Ivi*, pag. 141.

³ *Ivi*, pag. 145.

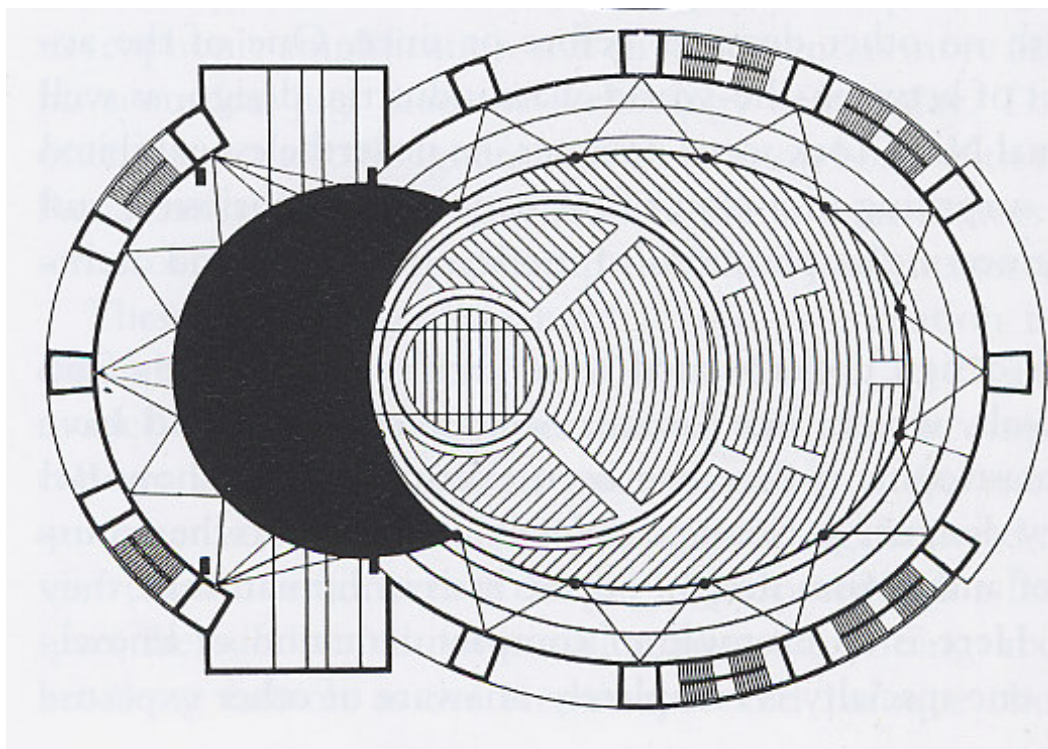


Fig. III.2.1 Pianta del progetto per il Totaltheater, disposizione con palcoscenico frontale, 1927, di W. Gropius.

Alla base del progetto di Gropius c'è l'idea di utilizzare lo spazio complessivo del teatro come luogo di azione. A tal proposito egli ricorda come input un'esperienza che ritiene memorabile, fatta durante una rappresentazione di Reinhardt al Deutsches Theater, in cui, in un momento di grande tensione drammatica, un attore aveva improvvisamente parlato da un palco situato dietro le file di poltrone, destando in lui la sensazione di coinvolgimento fisico negli avvenimenti rappresentati sul palcoscenico, come se la linea di divisione fra il reale e la scena fosse improvvisamente svanita e si fosse costretti a partecipare attivamente al dramma⁴. L'utilizzo di tale tecnica, sperimentata spesso anche da Piscator ed in generale la messa in scena dinamica comportano, secondo Gropius, una fusione spaziale tra sala e scena, che viene realizzata per la prima volta nel Totaltheater sagomando l'auditorium con un'ellisse e definendo il palcoscenico con una porzione di cerchio derivante dalla sottrazione della parte tagliata dall'ellisse al quale esso è accostato frontalmente.

⁴ GROPIUS W., *Gropius ricorda Piscator*, Casabella, n° 528, Milano, 1986.

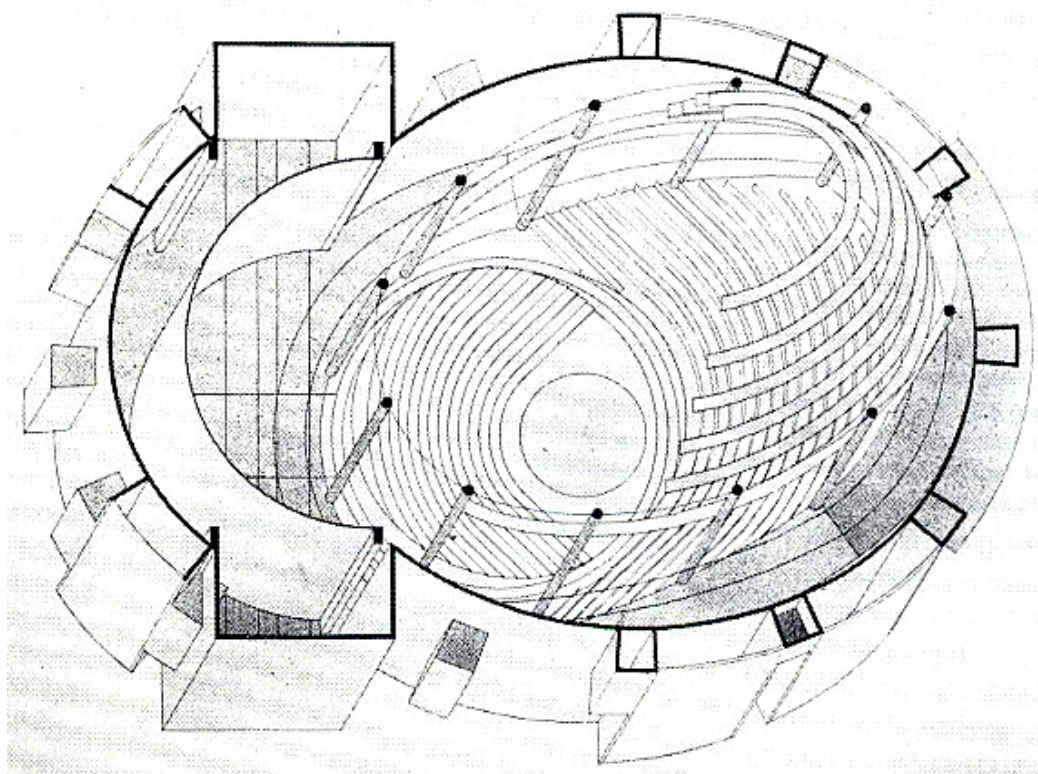


Fig. III.2.2 Assonometria del Totaltheater.

Tutto il sistema del palcoscenico con gli ambienti per il cambio scena è dettato dalle esigenze registiche di Piscator, infatti : “la sala ovale posa su dodici sottili colonne. Dietro ai tre intervalli fra queste colonne a una estremità dell'ellisse, è disposto il palcoscenico tripartito, il quale penetra come una tenaglia nelle prime file della platea. Si può recitare sulla scena centrale o su una di quelle laterali, o su tutte e tre contemporaneamente. Un doppio sistema di tapis roulants su cui posano, con carrelli, le scene mobili, permette un cambio molto rapido e molto frequente delle scene, evitando tutti gli svantaggi del palcoscenico girevole. Dietro alle colonne, in prolungamento delle due scene laterali, corre tutto intorno alla sala e alle poltrone disposte anfiteatralmente un largo corridoio sul quale possono essere trasportati i carrelli delle scene mobili, sicché alcuni avvenimenti scenici si possono svolgere in qualunque punto di fianco o alle spalle della massa degli spettatori”⁵.

⁵ PISCATOR E., *Il teatro politico*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1976, pag. 128.

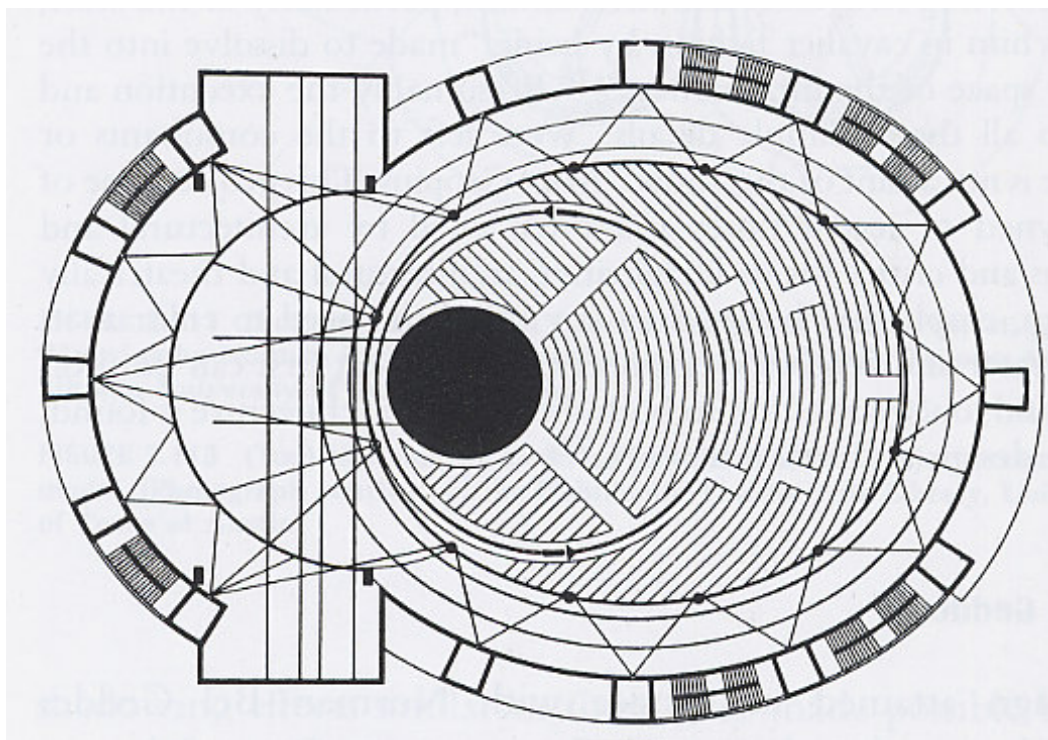


Fig. III.2.3 Pianta del Totaltheater, disposizione con proscenio sporgente (teatro Greco).

L'aspetto più innovativo del Totaltheater è la flessibilità del rapporto tra auditorium e palcoscenico, dovuta alla possibilità di assumere, nel corso dello stesso spettacolo, le tre configurazioni che Gropius ritiene fondamentali per il loro valore sovratemporale, ossia quella del teatro greco, di cui si utilizza l'orchestra come proscenio sporgente, quella dell'arena circolare, oltre a quella di partenza con il palcoscenico di profondità, proprio della "scatola magica". Il cambio da quest'ultima a quella del teatro greco, avviene grazie al fatto che "una parte circolare della platea, davanti al palcoscenico, può venire abbassata al piano sottostante, liberata dalle poltrone, e quindi rialzata in modo da essere utilizzata come un proscenio, chiuso come dentro una tenaglia fra le prime file degli spettatori. Da questo punto l'attore può penetrare fra la massa degli spettatori e quindi ritornare sul palcoscenico servendosi dei vari passaggi in mezzo alle poltrone o intorno ad esse"⁶.

Il passaggio all'arena avviene attraverso una rotazione a 180° della piattaforma più grande.

⁶ *Ibidem.*

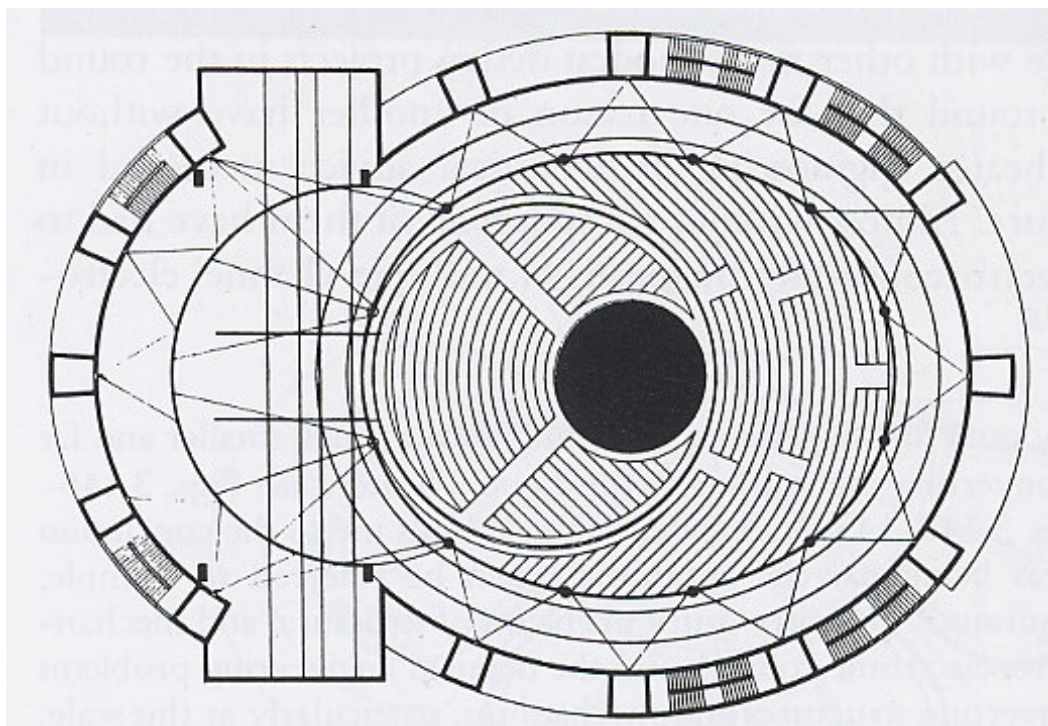


Fig. III.2.4 Pianta del Totaltheater, disposizione ad arena.

“Nella platea, oltre alla piccola piattaforma circolare, si trova anche una grande piattaforma circolare, che include la prima e che è del pari adiacente al palcoscenico. Si può ottenere una completa trasformazione di tutto il teatro facendo girare intorno al proprio centro per centottanta gradi la grande piattaforma circolare della platea. Allora la piccola piattaforma circolare, inclusa in essa, viene a trovarsi esattamente nel centro della sala, in mezzo alle file concentriche degli spettatori, come nell'arena circolare! Questa trasformazione può essere fatta meccanicamente anche durante la rappresentazione. L'attore può penetrare nell'arena circolare o attraverso scale che vi conducono dal basso, o per mezzo del corridoio circolare che in questa posizione della piattaforma grande riconduce al palcoscenico, oppure per mezzo di scale e di armature che si possono far scendere dal soffitto e che costituiscono dunque anche un piano di rappresentazione verticale al di sopra dell'arena”⁷.

⁷ *Ivi*, pp. 128-129.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

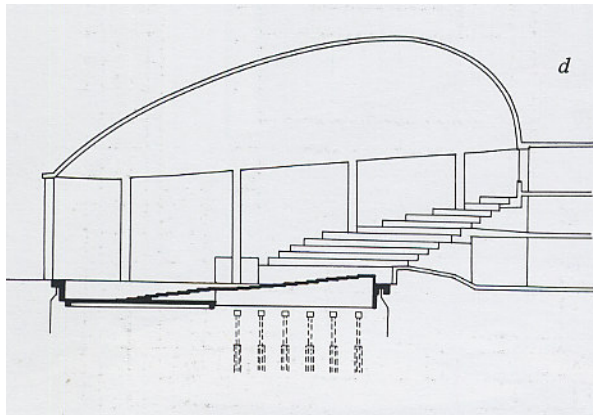


Fig. III.2.5 Sezione longitudinale schematica del Totaltheater, palcoscenico frontale.

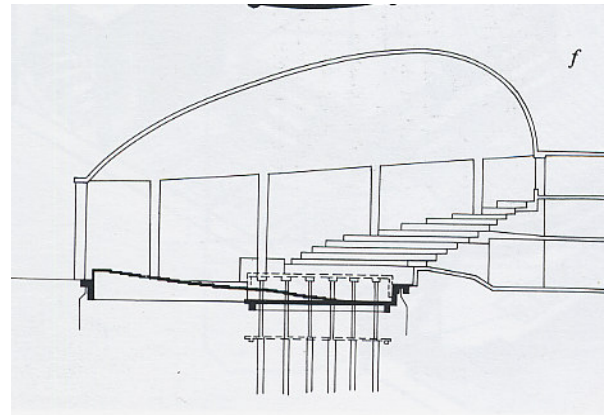


Fig. III.2.6 Sezione longitudinale schematica del Totaltheater, arena.

L'auditorium è gradinato con una pendenza maggiore nella parte fissa e le file di sedute sono disposte lungo archi di circonferenze concentriche, ad eccezione di quelle rettilinee della piattaforma piccola. I posti, che risultano in totale 2000 quando si utilizzano anche quelli di quest'ultima, sono provvisti di sedili girevoli a 180°, sia per assecondare la rotazione della piattaforma grande, sia per la visione delle proiezioni. Apprezzando molto l'uso dei film compiuto da Piscator al fine di rinvigorire l'illusione della rappresentazione scenica, Gropius dedica un particolare interesse alla sua richiesta di disporre in ogni punto della sala schermi e apparecchi da proiezione, prevedendo non solo la possibilità di una proiezione cinematografica sull'intero orizzonte del palcoscenico tripartito, per mezzo di un sistema mobile di apparecchi, ma anche di ricoprire di film proiettati tutte le pareti e il soffitto. "Fra le dodici colonne che sostengono la sala vengono disposti a tal scopo schermi sulle cui superfici trasparenti dodici apparecchi possono proiettare contemporaneamente i loro film dall'esterno, sicché gli spettatori per esempio si trovano in mezzo alle onde del mare o a masse di popolo che da ogni parte si precipitano verso di loro. Contemporaneamente un secondo complesso di apparecchi, disposti su una torre che viene calata dal soffitto nell'interno della sala, può proiettare i suoi film sugli stessi schermi".⁸

⁸ *Ivi*, pag. 129.



Nella stessa torre sospesa è disposto anche l'apparecchio per proiettare, sul soffitto a volta della sala, nuvole, costellazioni o immagini astratte.

Nel Totaltheater, invece del consueto piano di proiezione, si ottiene grazie all'animazione delle pareti e del soffitto, uno spazio di proiezione a tutto tondo che mira a far percepire la condizione del mondo e la sua dinamica nello scorrere del tempo.

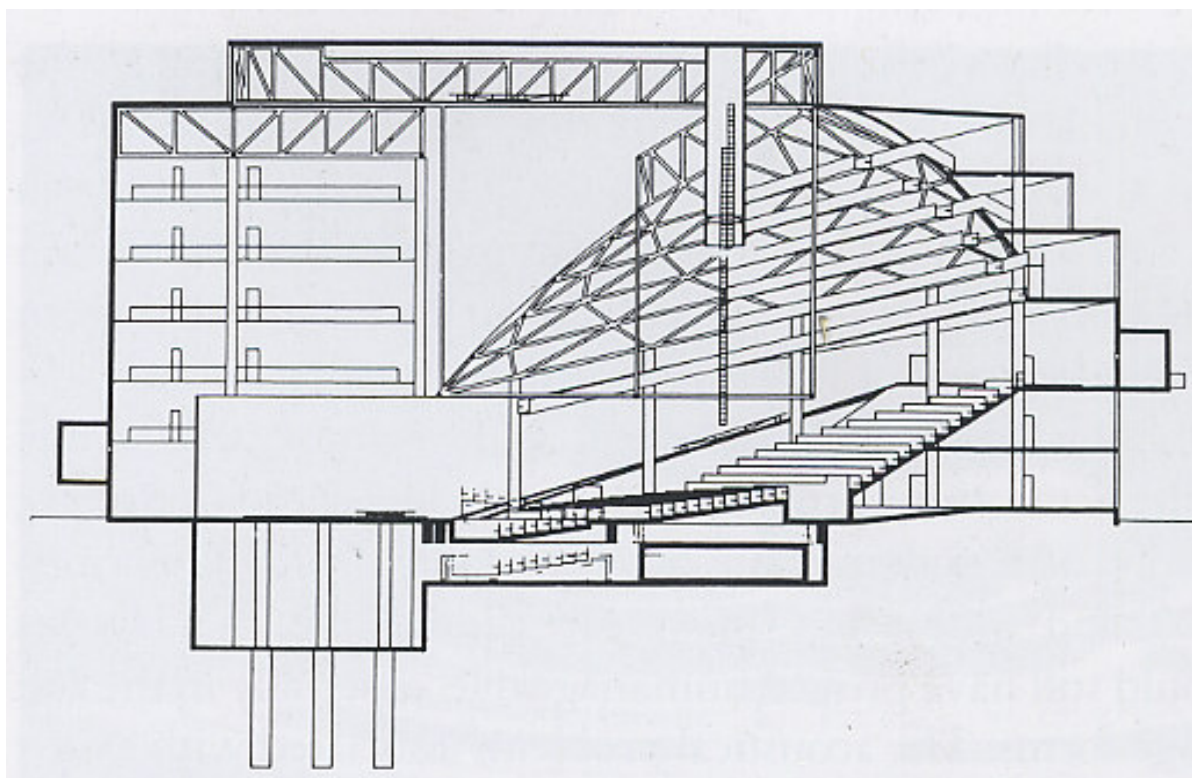


Fig. III.2.7 Sezione longitudinale del Totaltheater.

La fusione della scena con la sala e la flessibilità del loro rapporto implicano sia una spazialità continua, cioè priva di sostegni strutturali interni che costituirebbero degli ostacoli, sia una copertura della massima estensione e leggerezza. Questa viene quindi realizzata nel Totaltheater con una cupola a sezione parabolica, la quale poggia sui dodici pilastri in cemento armato che contornano la sala ed è agganciata lungo la linea di colmo ad una trave metallica a traliccio, a sua volta collegata alla torre scenica dall'altro lato.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

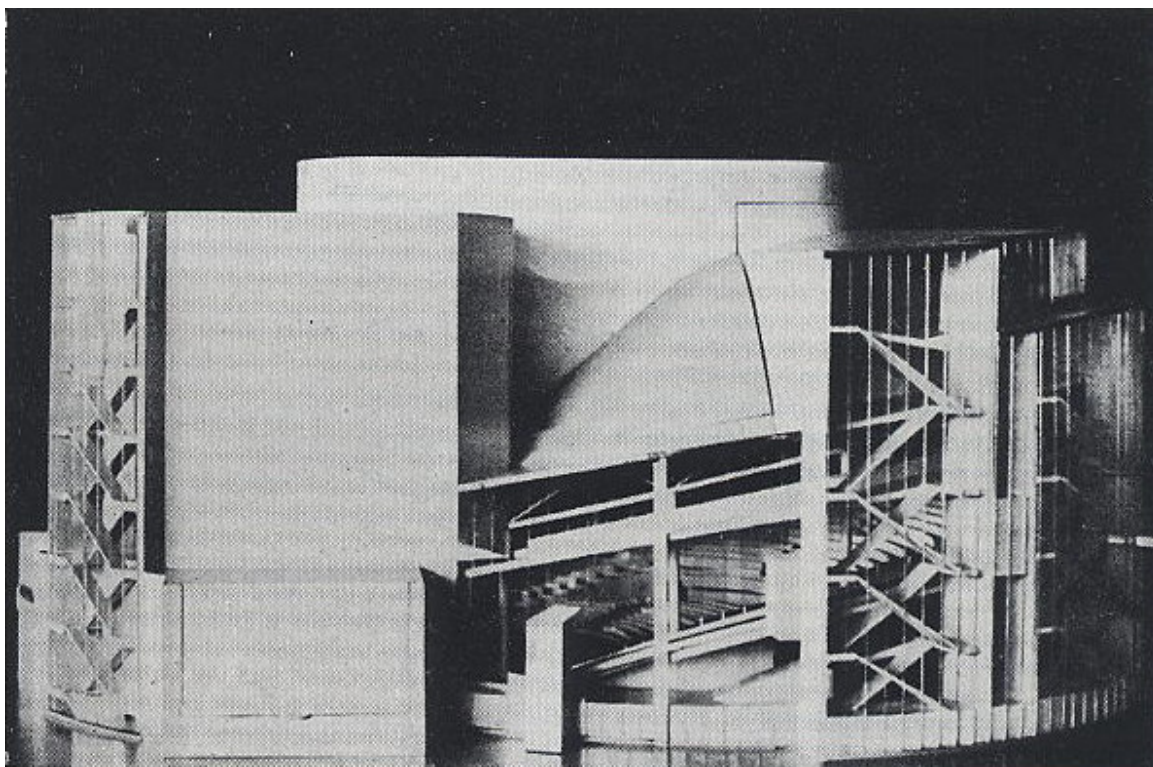


Fig. III.2.8 Vista laterale del modello del Totaltheater, realizzato dagli allievi della Bauhaus.

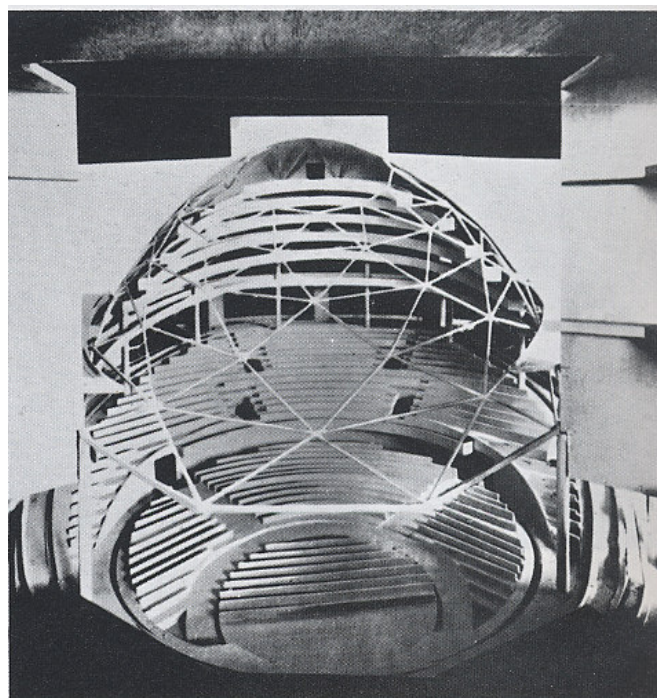


Fig. III.2.9 Interno e copertura del modello del Totaltheater.

Il sistema della trave a traliccio è percepibile all'esterno nell'elemento architettonico che la contiene e che appare nel profilo dell'edificio come una sorta di "grande gancio, al quale sembrano egualmente appese la scena e la sala"⁹.

Il modello tipologico della struttura a rete in ferro della copertura, è costituito dalle cupole per i planetari, le quali erano state appena inventate.

⁹ WILHELM K., *Stefan Sebök e l'idea di "Totaltheater"*, Casabella, n° 551, Milano, 1988.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

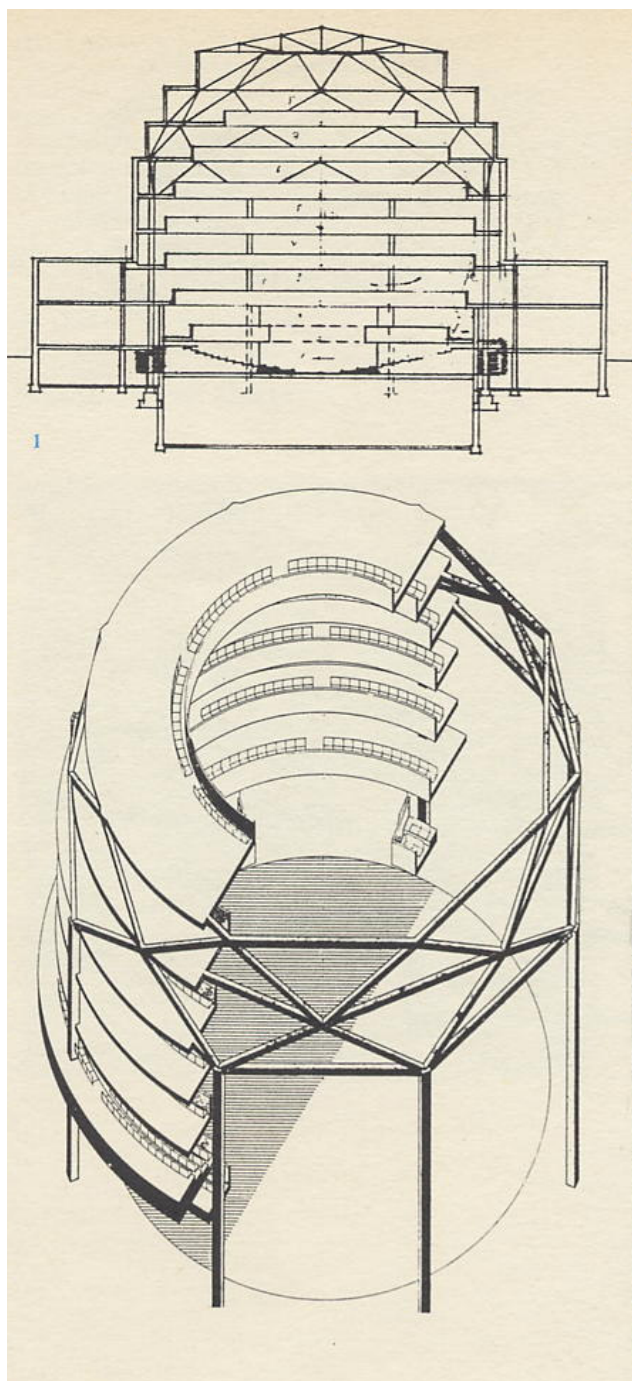


Fig. III.2.10 Teatro di danza di Dresda, variante del 1928, di S. Sebök sezione trasversale e isometria esplosa della cupola.

Tali cupole sono realizzate con una leggera rete metallica a semisfera e un guscio ruotante in cemento armato spruzzato, che costituisce la superficie per la proiezione del planetario. Queste strutture nelle quali è possibile ospitare spettatori in anelli sospesi a diverse altezze, erano state molto studiate dal collaboratore di Gropius alla stesura del progetto del Totaltheater, l'ingegnere Stefan Sebök¹⁰. Gli studi da lui svolti sull'argomento vengono concretizzati in un progetto del 1928, per un teatro di danza a scena centrale circondata da una cupola con sette gallerie disposte l'una sull'altra. Nella seconda versione intorno alla superficie circolare di danza di 10,5 m di raggio sono ancora disposte gallerie concentriche per 909 posti, mentre le attrezzature vengono sistemate in un edificio a forma di U.

¹⁰ *Ibidem*:

“Stefan (in realtà István) Sebök arrivò all'inizio del 1927 nello studio di Walter Gropius a Dessau. Dopo essersi appena diplomato ingegnere al politecnico di Dresda con il progetto di un teatro di danza. Tale progetto era chiaramente ispirato al cosiddetto “progetto di teatro a U” del concittadino di Sebök e allievo del Bauhaus Farkas Molnár, che risaliva al 1923. Sebök entrò probabilmente nello studio di Dessau di Gropius, da cui si era appena ritirato l'architetto capo e specialista in costruzioni Ernst Neufert, per l'intercessione di Farkas Molnár”.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

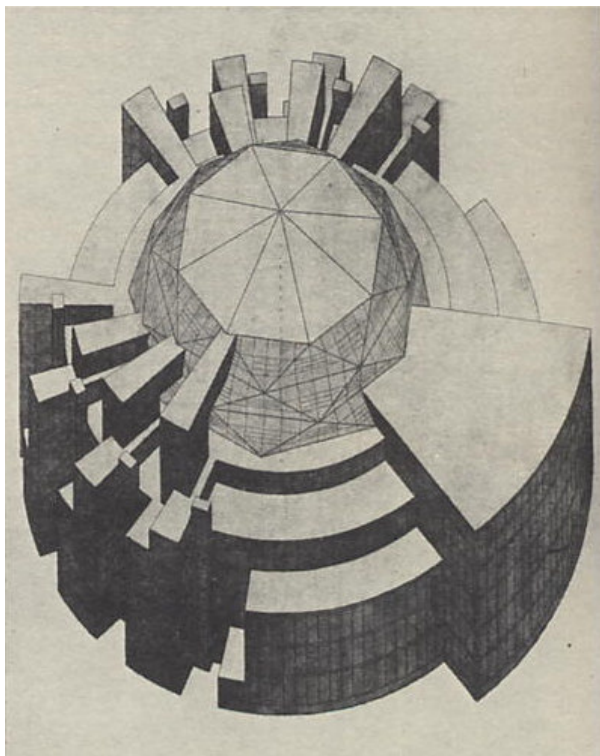


Fig. III.2.11 Teatro di Dresda, I variante del 1928, isometria.

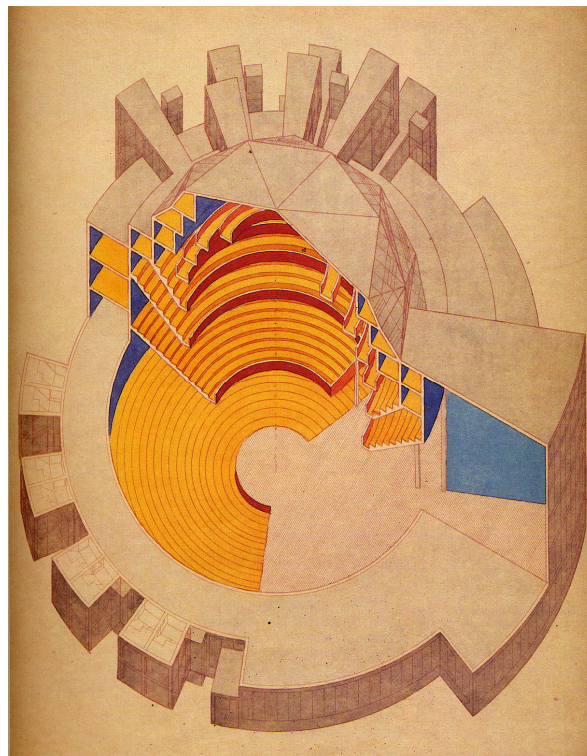


Fig. III.2.12 Teatro di Dresda, I variante, isometria esplosa.

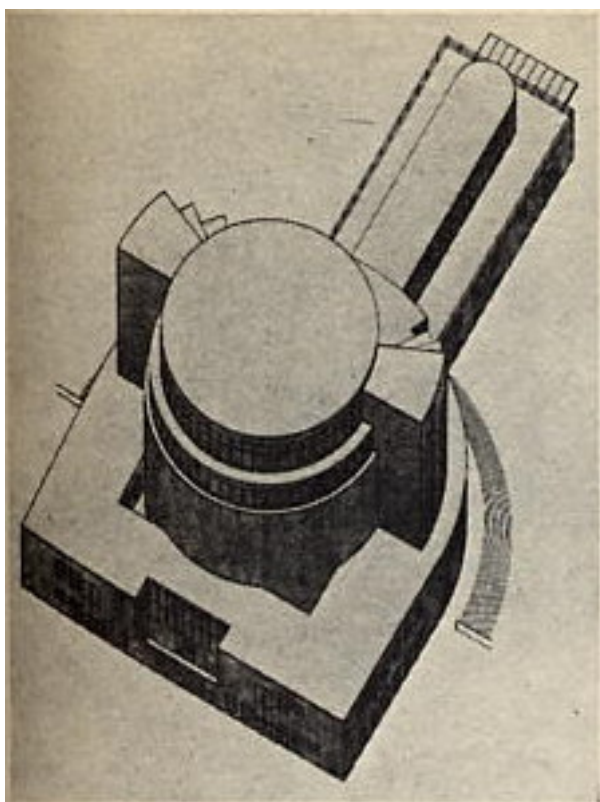


Fig. III.2.13 Teatro di Dresda, II variante del 1928, isometria..

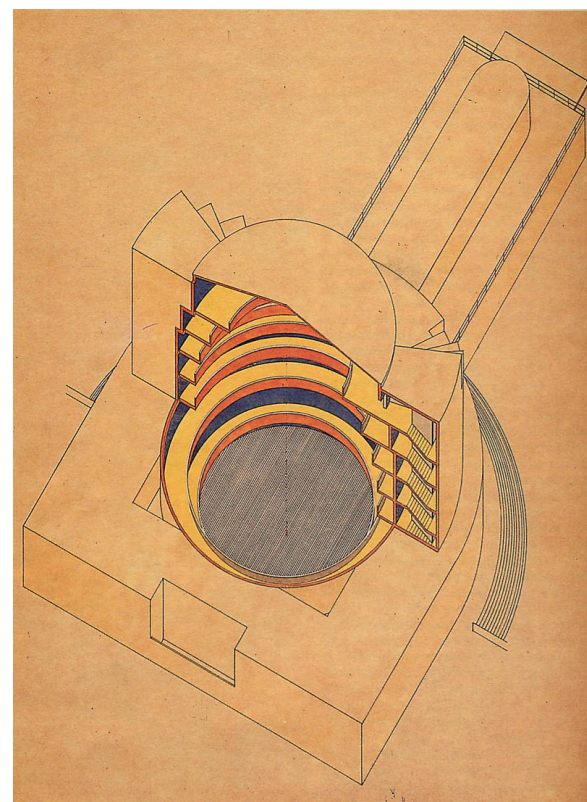


Fig. III.2.14 Teatro di Dresda, II variante, isometria esplosa.



III.3 TEATRO MEJERCHOL'D

Nel teatro progettato in tre versioni, tra il 1930 e il 1933, da M. Barchin e V. Vachtangov per Vsevolod Mejerchol'd, si ripropone la pianta ellittica del totaltheater di Gropius, realizzando in essa l'unità della scena con la sala e sfruttando l'eccentricità della figura geometrica per posizionare su piattaforme circolari roteabili un palcoscenico e un proscenio indipendente, molto avanzato verso l'auditorium, il quale è disposto a sua volta, come nella Grosses Schauspielhaus di Poelzig, su gradinate ellittiche tronche, per avvolgere l'azione scenica su tre lati.

L'elemento chiave del progetto è il proscenio, in base alla grande importanza che Mejerchol'd gli attribuisce per la pratica del suo "teatro della convenzione", concepito, in contrapposizione al teatro naturalista, per indurre lo spettatore a completare con la fantasia quanto rimane inespresso dalla rappresentazione, venendo ad essere così il quarto creatore dello spettacolo, dopo l'autore, il regista e l'attore. Quest'ultimo deve essere orientato e non diretto dal regista, al quale spetta invece, secondo Mejerchol'd il compito di fare da ponte tra l'animo dell'autore e quello dell'interprete, di modo che "dall'attrito di due principi liberi — la creazione dell'attore e la fantasia creativa dello spettatore — si accenda la vera fiamma dell'arte"¹. Ciò può avvenire sul proscenio, che deve quindi essere situato quanto più vicino al pubblico "come un'arena di circo, stretta da ogni lato dal cerchio degli spettatori... affinché nessun gesto, nessun movimento, nessuna espressione dell'attore si perdano tra la polvere delle quinte"².

L'obiettivo di Mejerchol'd è quello di ritornare alla teatralità propria dei teatri fortemente convenzionali, quali quello greco antico, quello shakespiriano e il No del Giappone

¹ MEJERCHOL'D V. E., *La rivoluzione teatrale*, Editori riuniti, Roma, 1962, pag. 50.

² *Ivi*, pag. 86.



medievale, riscoprendone la forza degli elementi primordiali ossia: la maschera, il gesto, il movimento e l'intreccio. In base a ciò, dal punto di vista drammaturgico risulta indispensabile la pantomima, indissolubilmente legata al baraccone e al grottesco, il quale "tende a sottomettere lo psicologismo alla scenografia", nel senso di rendere predominante la parte scenografica dello spettacolo, intendendo con essa "non solo l'ambiente scenico, l'architettura della scena e dello stesso teatro, ma anche la mimica, i movimenti del corpo, i gesti e le pose degli attori, che debbono essere espressivi, debbono « far scena » per la loro plasticità"³.

Spettando al pubblico il compito di completare e correggere, insieme all'attore, l'operato del drammaturgo e del regista, è bene secondo Mejerchol'd, che il numero dei correttori sia altissimo, che la correzione venga effettuata da grandi masse. In proposito egli scrive: "per una rappresentazione di massa mi occorre un palcoscenico capace di contenere 700-1000 persone, pronte a sfilare sulla scena. Nelle condizioni attuali, sono costretto a rivolgermi ai soldati di qualche reparto del nostro esercito. Se il teatro non fosse diviso in platea, balconata, galleria, e se l'orchestra non costituisse un sia pur minuscolo abisso tra palcoscenico e platea, se non esistesse una ribalta, se il teatro fosse un tutto unico, se tra pubblico e palcoscenico esistesse un ponte naturale, io sposterei questa massa passiva di gente seduta, riuscirei a scuoterla, e gli spettatori, dopo aver sfilato sulla scena, ritornerebbero ai loro posti a sedere"⁴. Inoltre riguardo le motivazioni del teatro di massa, Mejerchol'd specifica: "l'esigenze del pubblico d'oggi non sono quelle di 300-500 persone (il proletariato non vuole frequentare i teatri cosiddetti "intimi" e "da camera"), oggi vanno a teatro migliaia o decine di migliaia di persone (guardate come sono pieni zeppi gli stadi sportivi, dove si esibiscono i calciatori, i giocatori di palla a volo, di hockey e dove domani mostreremo giochi sportivi teatralizzati). Lo spettatore odierno si attende dallo spettacolo

³ *Ivi*, pag. 126.

⁴ MEJERCHOL'D V. E., *L'Ottobre Teatrale 1918/1939*, Feltrinelli, Milano, 1977, pp. 92-93.



una carica emotiva molto intensa che possa essere recepita da migliaia e non da centinaia di persone”⁵. Perseguendo l’obiettivo che lo spettatore non stia in contemplazione, ma che si emozioni attivamente, bisogna sistemarlo “in modo che gli arrivi molto violentemente il ritmo dello spettacolo”, per cui “anzitutto bisogna distruggere i palchi e rinunciare completamente alla disposizione per file. Soltanto la disposizione ad anfiteatro è quella giusta per uno spettacolo creato dagli sforzi congiunti dell'attore e del pubblico, perché in questo modo il pubblico non viene diviso in categorie: di qua il pubblico di prima categoria (di ceto più elevato), di là quello di seconda (i poveri, che hanno pagato biglietti più a buon mercato). Inoltre dev’essere distrutto una volta per sempre il palcoscenico- scatola. Soltanto così si può dinamizzare effettivamente lo spettacolo. Un nuovo palcoscenico consentirà di superare il noioso sistema dell’unità di luogo, di accogliere l’azione scenica divisa in quattro o cinque atti ponderosi, per dare ai meccanismi scenici l’elasticità necessaria a una serie di episodi che si susseguono rapidamente uno dall’altro. Il palcoscenico nuovo sarà dotato di piattaforme mobili in senso orizzontale e verticale e consentirà di utilizzare i procedimenti per la trasformazione della recitazione degli attori e per il funzionamento delle costruzioni cinetiche”⁶.

In tal senso Mejerchol’d punta alla cineficazione del teatro, affermando che “sul piano tecnico, il compito principale del Teatro di Stato «Vs. Meyerhold» consiste nel cercare di avvicinare il palcoscenico al cinema... di renderlo talmente mobile da permettere rapidissimi cambiamenti di scena”, in quanto “la lotta contro il cinematografo si svolge con maggiore successo là dove il teatro riesce ad assimilare le migliori conquiste del cinema. Noi prendiamo a prestito dagli attori cinematografici nuovi procedimenti: lo scorcio, la mimica, la capacità di esprimersi senza l’impiego della parola. Ritornano così in vita i procedimenti della pantomima”⁷.

⁵ *Ivi*, pag. 99.

⁶ *Ivi*, pag. 100.

⁷ MEJERCHOL’D V. E., *La rivoluzione teatrale*, Editori riuniti, Roma, 1962, pp. 177-178.



Date le richieste di Mejerchol'd, l'intervento di Barchin e Vachtangov, che formalmente sarebbe dovuto consistere nella ristrutturazione del vecchio teatro Zon, conserva di questo solo le mura perimetrali, demolendo le pareti divisorie, il boccascena, le gallerie e le scale, in modo da sfruttare al massimo il volume interno, riorganizzandolo completamente in un cilindro a base ellittica strettamente accostato ai muri preesistenti, il quale costituisce lo spazio unitario della scena e della sala.

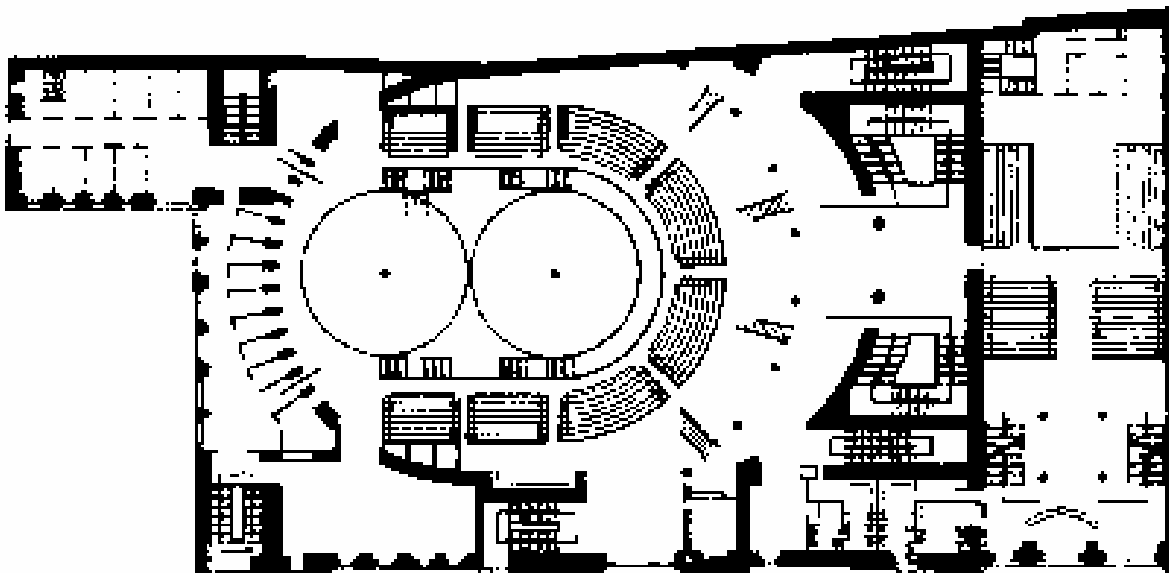


Fig. III.3.1 Teatro Mejerchol'd, prima variante, 1930-31, di M. Barchin e V. Vachtangov.

Lo spazio scenico centrale, oblungo e anch'esso ellittico, da un lato aderisce alla parete posteriore del teatro, dall'altro è fortemente avanzato all'interno della sala. Esso è composto dal palcoscenico e da un proscenio, entrambi su piattaforme circolari rotanti, nella prima versione del progetto di diametro uguale ed accostate l'una all'altra lungo l'asse longitudinale. "I posti a sedere (dai 1500 ai 2000 spettatori secondo le diverse soluzioni) lo circondano su tre lati per risolvere il problema della costruzione in profondità dell'azione scenica e della sua inclusione nel cerchio degli spettatori"⁸.

⁸ BARCHIN M., *Il metodo di lavoro dell'architetto*, 1981, Mosca (in: www.larici.it).

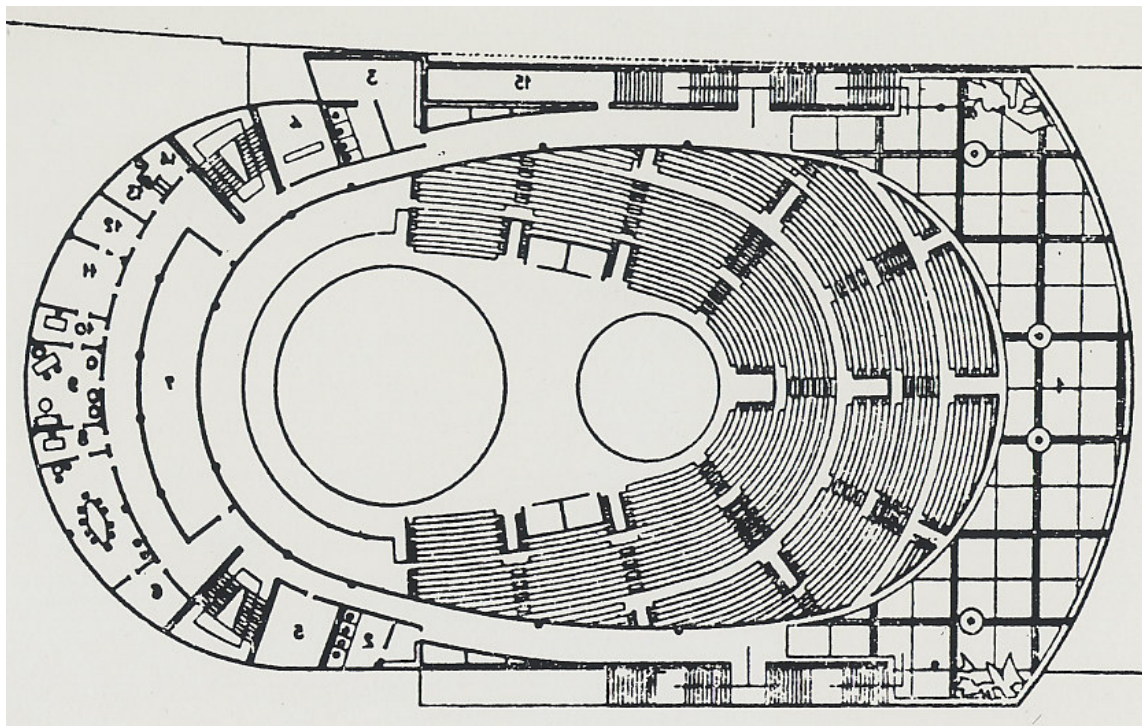


Fig. III.3.2 Teatro Mejerchol'd, versione definitiva, pianta del secondo livello, 1933, di M. Barchin e V. Vachtangov.

Nella versione definitiva del progetto la piattaforma del proscenio è scostata da quella del palco e di diametro minore rispetto ad essa, il che rende la forma dello spazio scenico più penetrante nell'auditorium, in quanto convergente verso il suo asse longitudinale, lungo cui si apre un collegamento con l'esterno, destinato al passaggio di autovetture sulla scena. Questo viene garantito, malgrado l'estrema esiguità dello spazio disponibile, in quanto parte organica e indispensabile dello spazio scenico, come nello spettacolo di propaganda *La terra in subbuglio*, durante il quale entravano in scena automobili, motociclette, mitragliatrici, telefoni da campo e macchine trebbiatrici autentiche⁹.

Le piattaforme circolari sono elevabili per attuare i cambi scena al termine di ciascun atto, discendendo nella doppia stiva e risalendo con nuovi montaggi. Negli intervalli si cerca inoltre, di rendere lo spazio scenico accessibile agli spettatori, così che essi percepiscano in modo nuovo l'unità dello spazio teatrale.

⁹ Rielaborazione del testo francese *La nuit* di Marcel Martinet, a opera di S. M. Tretjakov e S. M. Gorodeckij, messo in scena da Mejerchol'd nel 1923 con la scenografia della costruttivista L. S. Popova,

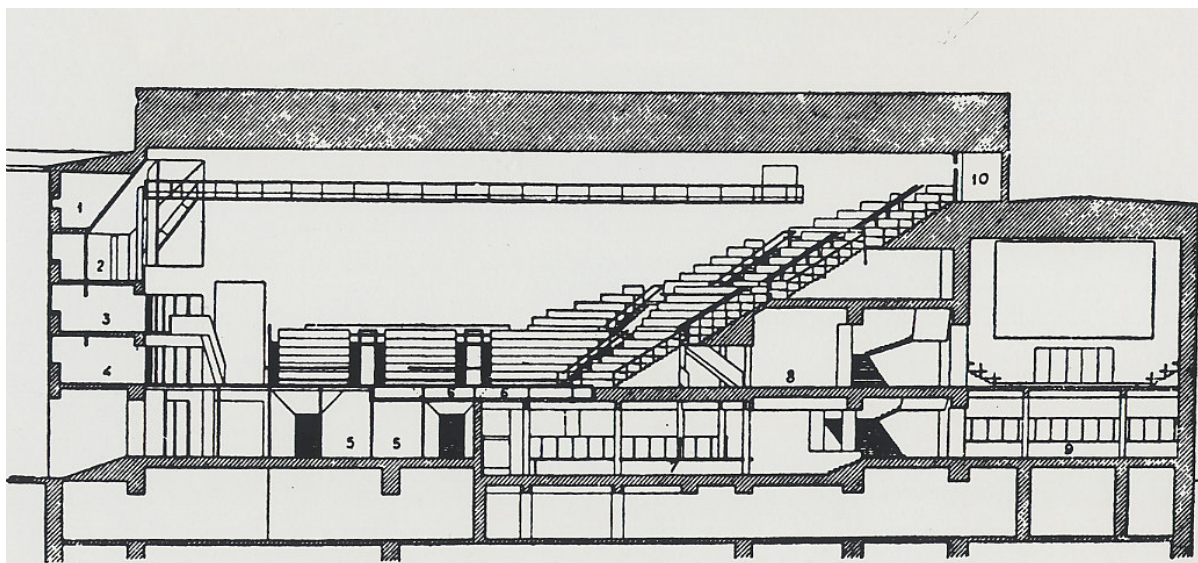


Fig. III.3.3 Teatro Mejerchol'd, sezione longitudinale.

L'ottimale percezione dall'alto e dai lati, in tutte le variazioni tridimensionali della messinscena, viene assicurata con la disposizione ad anfiteatro dei posti per gli spettatori su ripidi gradini, realizzando così un teatro senza distinzioni di classe, un edificio veramente nuovo, di massa, democratico.

L'orizzonte della scena, come nel teatro di Colonia, è semicircolare con i camerini disposti sul retro lungo il contorno. In questo caso essi sono distribuiti su due piani a forma di mezzaluna e collegati alla sala dai due ingressi alle estremità dei corridoi che li servono di cui: il primo ingresso si apre direttamente sull'impianto della scena, il secondo su uno speciale balcone. Mejerchol'd, infatti, "immaginava una situazione in cui l'attore, non impegnato in un certo episodio, potesse aspettare con calma il momento di uscire sulla scena, fuori della luce dei riflettori ma a pochi passi di distanza, continuando a immedesimarsi nel ritmo dello spettacolo, nella sua dinamica per poter entrare subito nel mezzo dell'azione"¹⁰. La nicchia dell'orchestra, posta sopra i camerini, può essere visibile dagli spettatori oppure chiusa.

¹⁰ BARCHIN M., *Il metodo di lavoro dell'architetto*, 1981, Mosca (in: www.larici.it).

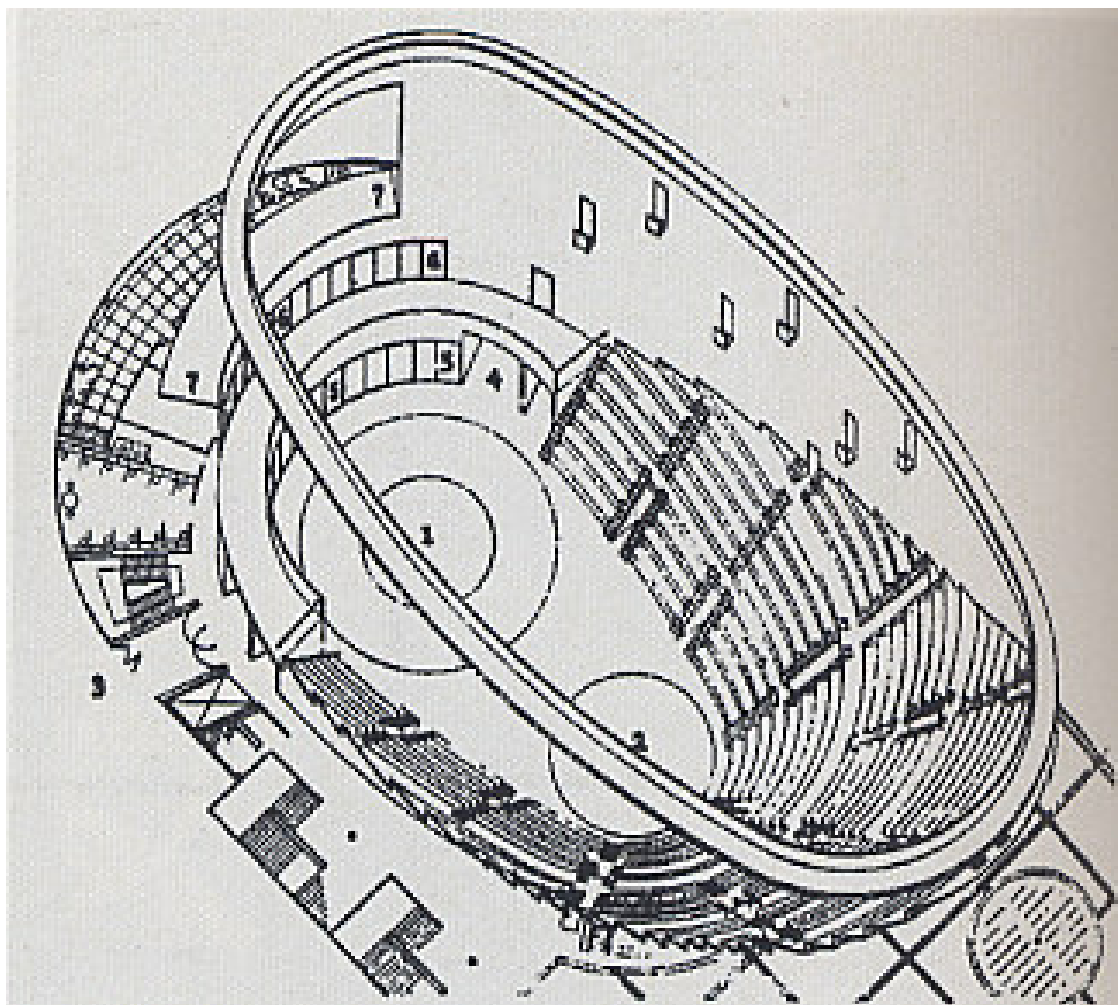


Fig. III.3.4 Teatro Mejerchol'd, assonometria.

Per meccanizzare anche gli elementi superiori è previsto lungo il soffitto un binario curvilineo con un carrello e un gancio per il trasporto in sala delle costruzioni ad altezze differenti e in varie posizioni. Allo stesso scopo, nella parte superiore della sala corre una galleria che può servire per l'illuminazione, la proiezione e la recitazione.

Il tetto del teatro è completamente ricoperto da vetri lattescenti, per far penetrare la luce del giorno, anche se Mejerchol'd avrebbe voluto un tetto apribile per fare spettacoli all'aperto.

Per gli spettacoli del vecchio repertorio, che prevedono intervalli, vengono aperti passaggi radiali dalla sala ai buffet, ma dato il desiderio di Mejerchol'd di eliminare le interruzioni, si ritiene di garantire la possibilità di fumare in sala, oltre che la facoltà «ai ragazzi delle



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

arance» di passare tra le file durante lo spettacolo, come nelle corride spagnole. Pertanto: nelle larghe spalliere delle poltrone si inserisce un impianto di ventilazione che porta aria fresca dal basso verso l'alto, così che il fumo sia aspirato dai fori di aerazione situati sotto il soffitto; inoltre si creano ampi varchi tra le file di sedute.

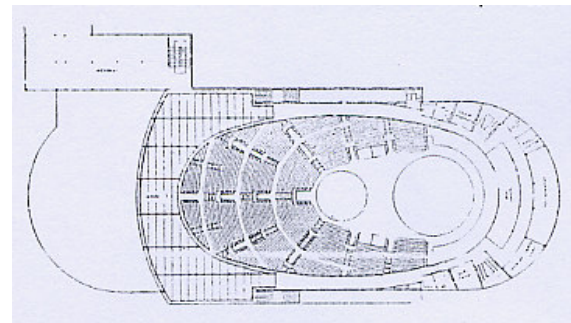
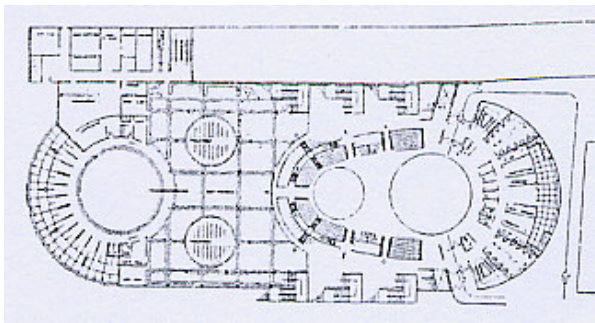


Fig. III.3.5 Teatro Mejerchol'd, versione definitiva, primo e ultimo livello.

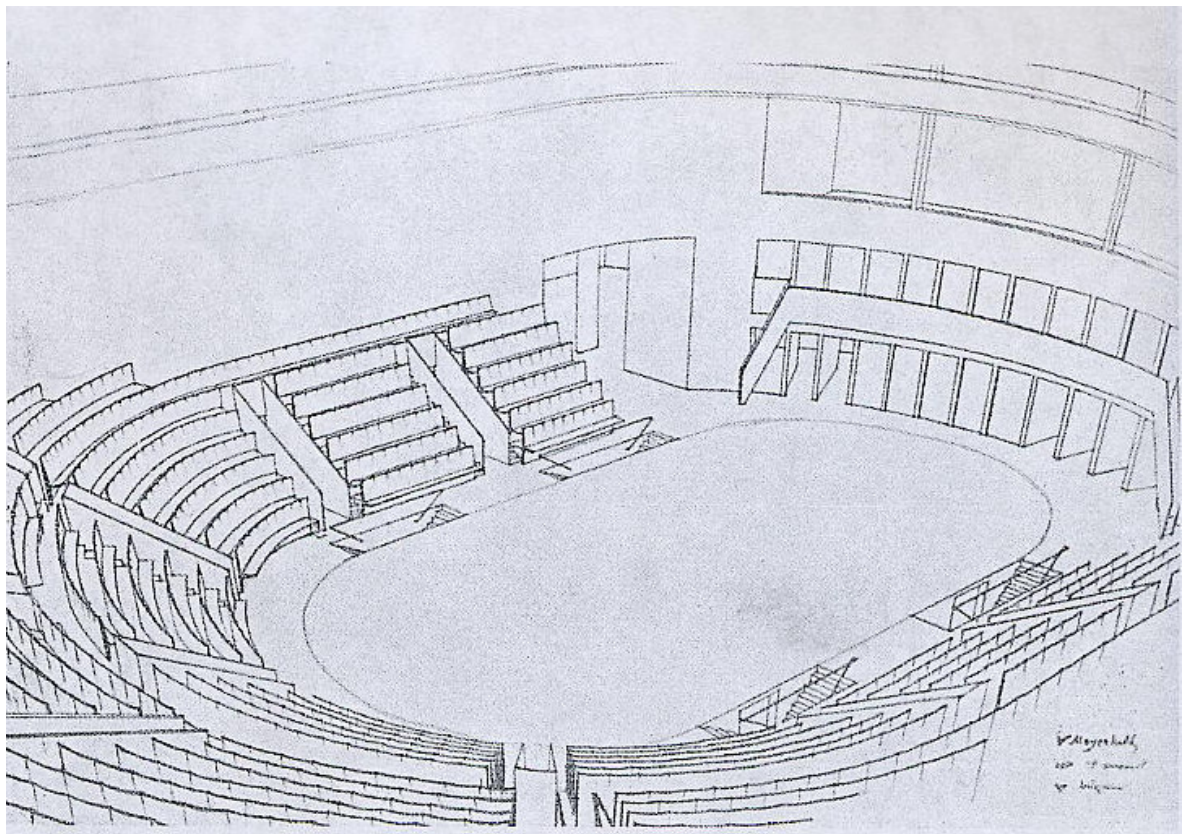


Fig. III.3.6 Teatro Mejerchol'd, schizzo prospettico dell'interno.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

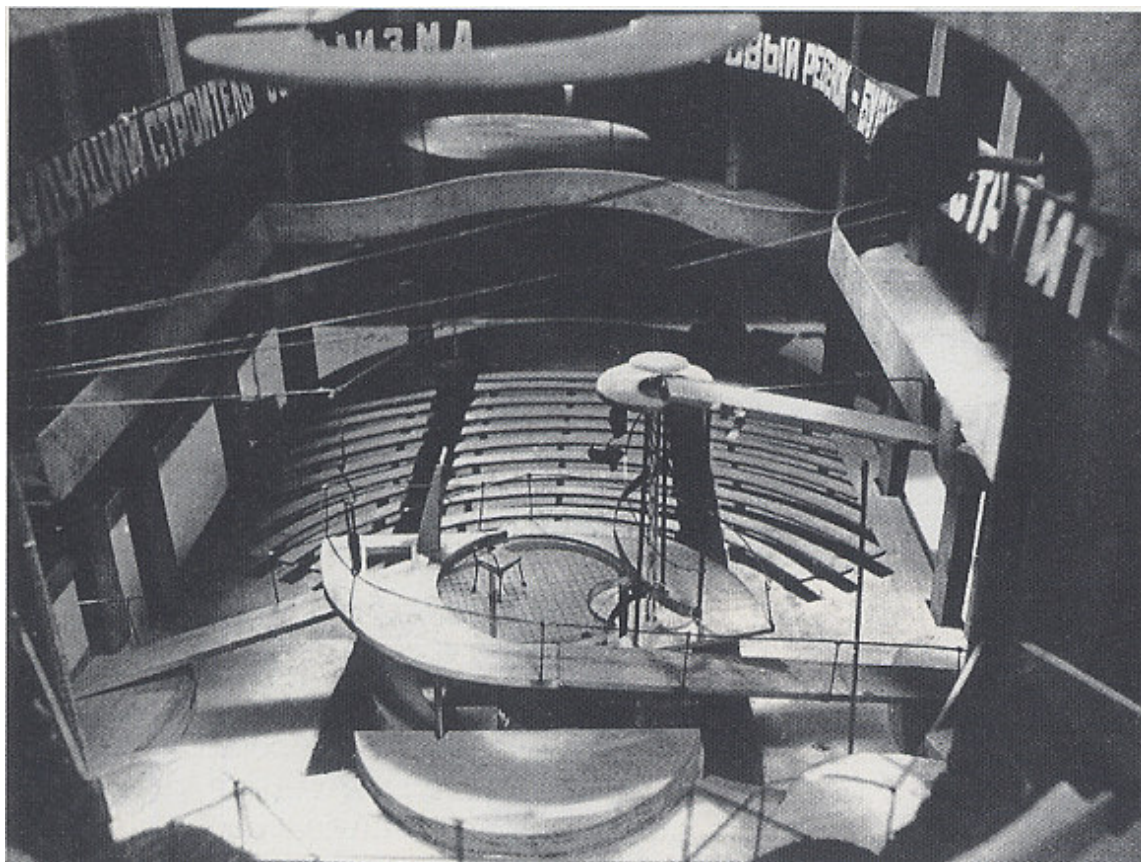


Fig. III.3.7 Teatro Mejerchol'd, modello, vista verso l'auditorium.

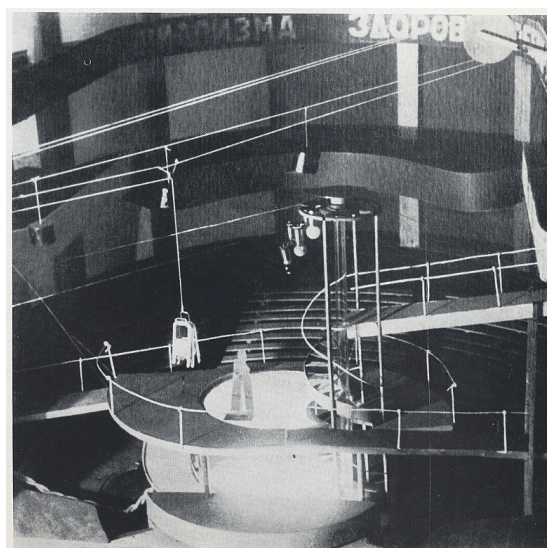
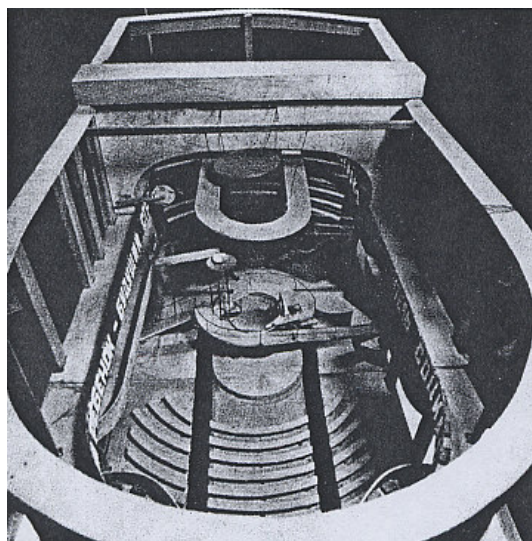


Fig. III.3.8 Teatro Mejerchol'd, modello, viste della scena.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

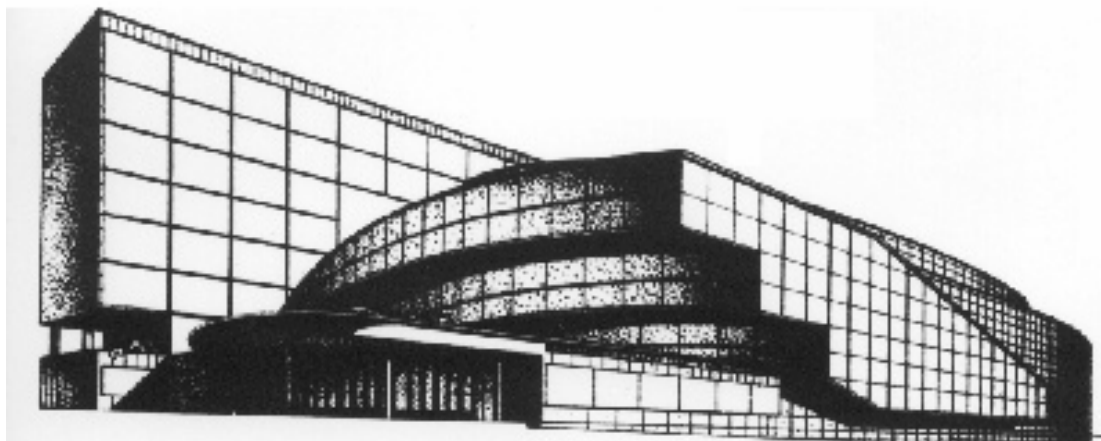


Fig. III.3.9 Teatro Mejerchol'd, seconda variante, 1931-1932, prospettiva.

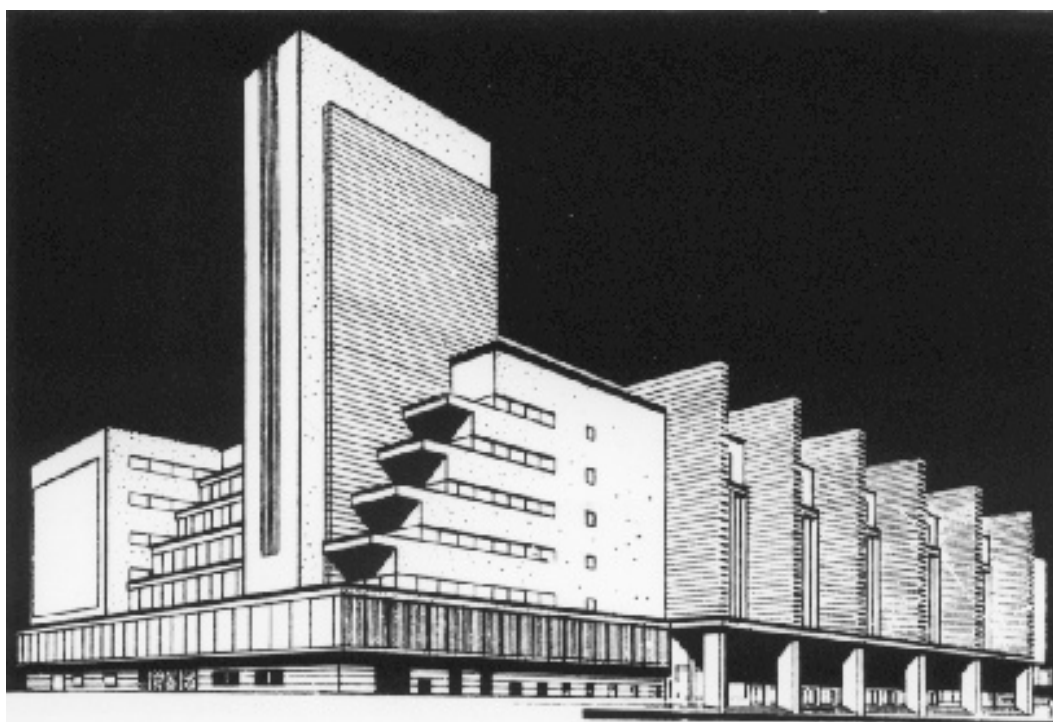


Fig. III.3.10 Teatro Mejerchol'd, variante con torre dei laboratori, prospettiva
(si ipotizzava la distruzione del vecchio involucro esterno).

Il teatro di Mejerchol'd viene concepito come condensatore sociale, utilizzando un termine introdotto dai costruttivisti negli anni venti, cioè come nuovo tipo architettonico capace di condensare i nuovi rapporti sociali. In esso viene prevista, infatti, grazie all'acquisto di un terreno adiacente, anche una torre "di creazione artistica" con i laboratori per ogni autore dello spettacolo e degli insoliti ripiani esterni per le esibizioni degli attori sulla strada.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento



Fig. III.3.11 Esercizio di Biomeccanica condotto sotto la direzione di V. E. Mejerchol'd, 1922 ca.



Fig. III.3.12 Esercizio di Biomeccanica, 1922 ca.

L'architettura del teatro viene pensata da Mejerchol'd anche in relazione alle prestazioni dell'attore, per migliorare le quali egli introduce la Biomeccanica, ossia un sistema di esercizi finalizzato a conseguire il perfetto controllo del proprio corpo.¹¹

¹¹MEJERCHOL'D V. E., *L'Ottobre Teatrale 1918/1939*, Feltrinelli, Milano, 1977, pp. 62-63.

“L'attore riunisce in sé sia colui che organizza, sia ciò che, viene organizzato (cioè l'artista e il materiale). La formula dell'attore consisterà nella seguente espressione: $N = A1 + A2$, dove N è l'attore, A1 è il costruttore, il quale formula mentalmente e impartisce l'ordine per la realizzazione del compito, A2 è il corpo dell'attore, l'esecutore, che realizza l'intento del costruttore (A1). L'attore deve allenare il proprio materiale, cioè il corpo, affinché esso possa eseguire istantaneamente gli ordini ricevuti dall'esterno (dall'autore, dal regista). Poiché compito della recitazione dell'attore è la realizzazione di un determinato intento, si esige da lui economia di mezzi espressivi, tale da assicurare la precisione dei movimenti che contribuiscono alla più rapida realizzazione dell'intento. Il metodo della "taylorizzazione" si addice al lavoro dell'attore proprio come a qualsiasi altro lavoro in cui si voglia raggiungere il massimo di produzione”.



IL TEATRO GRECO

- Il teatro greco, al pari degli altri tipi architettonici che caratterizzano l'aspetto urbano della *polis*, nasce dal bisogno, insito nella costituzione sociale dello stato maturata in età classica, di definire uno spazio di relazione tra l'individuo e la collettività¹.

Come l'etimologia stessa, dal verbo *théaomai*, suggerisce, tale spazio, nel caso del teatro, si struttura rispetto all'esigenza del *guardare* l'accadimento di qualcosa; il che si può tradurre nell'assistere ad una rappresentazione spettacolare, o più genericamente, nel prendere parte ad una riunione della comunità².

L'evoluzione politica e culturale in area ellenica, a partire dal corso del VI secolo a C. si fonda, infatti, sui valori etici che sostanziano il concetto di democrazia e la cui

¹ Si parla spesso, da parte degli studiosi del dramma greco, di un carattere profondamente «politico», nel senso più pieno del termine, di questo teatro, che ne fa un unicum nella storia dello spettacolo nel mondo occidentale. Meno spesso, o forse più sommamente, sentiamo parlare del carattere altrettanto 'politico' dell'impianto teatrale inteso come struttura, e forma, architettonica, e in quanto inserito, nella città greca, in un determinato contesto urbanistico. Pure, già Pausania ravvisava nel teatro uno dei connotati architettonici e monumentali caratterizzanti l'aspetto «urbano» di un agglomerato; egli si chiedeva (X, 4, 1), a proposito di Panopea, un piccolo centro della Focide, se sia legittimo designare con il titolo di *polis* un insediamento dove «non vi sono edifici per le magistrature (*archeia*), non un ginnasio, non un teatro, non un'agorà». Teatro, agorà, *archeia* appaiono dunque agli occhi del Periegeta come le componenti monumentali atte ad omologare come *polis* un centro abitato. E non è inutile osservare in proposito come in molti casi, sia in età classica che ellenistica, fra teatro e agorà (e gli edifici pubblici, gli *archeia*, sorgenti sull'agorà o nei pressi) esista una situazione di contiguità ed intercomunicazione (O. LONGO, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. DE FINIS, Olschki, Firenze, 1989, p. 23).

² Un'altra considerazione va qui fatta, a proposito dell'uso, diciamo così, promiscuo, o polivalente, che nel mondo greco venne correntemente fatto dei *theatra*, utilizzati sia come luogo di spettacolo vero e proprio (drammatico, agonale ecc.), sia come spazi di riunione politica. Abbiamo notizia nelle fonti antiche, anche per il teatro di Dioniso sotto l'acropoli, di assemblee tenute nei teatri; abbiamo casi in cui un edificio teatrale (o tale in apparenza), risulta in realtà realizzato senza preminenti ed originarie destinazioni «drammatiche». Reciprocamente, la forma architettonica degli edifici intrinsecamente destinati ad alloggiare consessi politici, come gli *ekklesiasteria* e i *buleuteria*, riproduce nella sostanza quella degli edifici teatrali veri e la differenza più rilevante, nel caso dei *buleuteria*, specie se di ridotte dimensioni, consiste nel fatto che si trattava di edifici coperti (analogamente a quanto accadeva con gli *odeia*) (O. LONGO, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. DE FINIS, Olschki, Firenze, 1989, pp. 23-24).



condivisione implica, da parte dei cittadini, una partecipazione diretta alla vita pubblica, ossia l'adesione alle varie manifestazioni che ne contraddistinguono i diversi aspetti.

{ vd. schede: Periodizzazione, Quadro socio-politico ed economico; Feste popolari

- Quale componente indispensabile per "omologare come polis un centro abitato", il tipo teatrale si definisce, attraverso un impianto urbano, costituito progressivamente da parti architettoniche che, nell'unità dell'insieme, mantengono una relativa autonomia compositiva³, da cui deriva il carattere "politico" del tipo stesso.

Esso si dispone, infatti, secondo una logica distributiva analoga a quella della città, della quale partecipa fisicamente e di cui restituisce il senso spaziale, attraverso una trasposizione degli elementi ordinatori: primo tra tutti l'*agorà*, cioè la piazza⁴.

In tale ottica, lo spazio del teatro è scoperto e viene ricavato dal territorio, come graduale intorno di un recinto originario, *orchèstra*, adibito allo svolgimento delle danze rituali collegate al culto di Dioniso.

Successivamente il luogo degli spettatori viene modellato sull'andamento orografico del suolo, mediante l'articolazione di una gradinata, *kóilon*, interpretabile come

³ ... caratteristica del teatro greco era invece una relativa autonomia fra scena e cavea, giustapposte e raccordate fra loro dall'essenziale funzione della orchestra come spazio centrale intorno al quale il teatro si viene costruendo. (O. LONGO, *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. DE FINIS, Olschki, Firenze, 1989, p. 25).

⁴ Ma non si può passare sotto silenzio illegame intercorrente, a livello strutturale profondo, fra *agorà* poliadica e *orchestra* teatrale. Questo legame, in Atene, è in primo luogo un legame storico e genetico, perché la primitiva *orchestra* non era che un'area all'interno della stessa *agorà*. La connessione è stata di recente sottolineata dagli studi di Kolb, che, partendo dalla comprovata esistenza di una orchestra dell'*agorà*, da situarsi non lontano da quel settore nord-occidentale dove sorgevano, o sarebbero sorte, le due stoà « del rè » e di Zeus, appunto in questa *orchestra* arcaica e nel suo immediato contorno individua l'originario nucleo del teatro tragico; solo all'inizio del V secolo infatti, come ci attestano notizie antiche, a seguito di un crollo degli *ikria* degli spettatori eretti sull'*agorà*, il «teatro» venne trasferito nel recinto di Dionisio Eleutereo ai piedi dell'acropoli (secondo altri, ciò non sarebbe addirittura accaduto prima della metà del V secolo). Se la tesi del Kolb è corretta, ne viene una singolare e significativa conferma di una originaria connessione fra spazio teatrale e *stoà basileios*, connessione già intravista dal Martin, che parlava di una «liaison» esistente fra *stoà basileios* (da intendersi, per quanto si è visto più sopra, come stoà di Zeus) e «l'orchestra dell'*agorà* che si estendeva davanti ad essa e fu ancora utilizzata anche dopo la costruzione del teatro di Dioniso». L'insieme *theatron* - *orchestra* - *skene*, quale venne realizzato ai piedi del pendio meridionale dell'acropoli, sarebbe pertanto, in certo qual modo, una trasposizione, o trascrizione dell'omologo eoriginario rapporto fra gli *ikria*, l'orchestra e la *stoà* esistenti nell'area nord-occidentale dell'*agorà* ateniese (Ivi, pp. 38-39).



“pietrificazione” degli originari sedili in legno, *icria*, disposti angolarmente intorno all’orchestra.

I tracciati orizzontali dei parapetti, *diazòmata*, in corrispondenza degli ambulacri e quelli verticali delle scale di servizio, *klìmakes*, ripartiscono l’intero *théatron* in settori, *kerkides*, destinati ai diversi gruppi sociali.

{ vd. scheda: Partizioni e Nomenclatura

La chiusura del fronte con l’edificio scenico, *skenè*, avviene per esigenze pratiche ed acustiche. Esso rafforza il carattere urbano dell’insieme per il modello tipologico di riferimento, prelevato dalle dimore principesche o tiranniche *bit-hilāni*, in un primo momento, e dalla *stoà a parasceni*, in età periclea⁵.

{ vd. scheda: Scenografia

- Nella sua complessità, l’evento spettacolare, cadenzato sui ritmi di lavoro stagionali ed inestricabilmente legato alle abitudini di vita della popolazione, si svolge quindi, in un’architettura appositamente concepita, la cui forma “si è sagomata sul corpo comune dei cittadini della *polis*”⁶, per dare loro modo di compiere esperienze estetiche di natura corale.

⁵ ... l’edificio scenico (a struttura originariamente lignea) del teatro ateniese, esistente con sicurezza a partire dal V Oresfea (458 a.C.), e forse già dai *Persiani* (472 a.C.), con fondo scenico a parasceni massicci, si ispira al modello delle dimore principesche, o tiranniche, a *bit-hilāni*, noto essenzialmente attraverso il palazzetto di Larissa sull’Ermo. Il palazzo, o palazzo-tempio degli *anakes* della tragedia va a cercare una forma significativa, che vuoi dire soprattutto una facciata articolata e prestigiosa, nel solo tipo di dimora «privata» fornito di una sua specifica monumentalità, e cioè nella dimora delle famiglie tiranniche o dinastiche della fine del VI e primi anni del V secolo. In età periclea, col pieno affermarsi della democrazia ateniese, il modello di scena «tirannica» (o anche solo «dinastica») viene percepito come non confacente al carattere della tragedia, e alle funzioni politiche e rappresentative dell’istituto teatrale. Se ne progetta pertanto la sostituzione (e insieme, probabilmente, la ricostruzione in muratura), richiamandosi ad una tipologia architettonica già posta in atto nelle stoà colonnate a parasceni, rappresentativa, in Atene ma anche fuori Atene, dei più rilevanti edifici pubblici nel contesto dell’agorà democratica. L’edificio scenico non è più il «palazzo del tiranno», o la dimora dei *fürstliche Herren* che dominarono la scena politica ateniese almeno fino alla riforma di Efialte, ma il «portico dell’Agorà», con un immediato richiamo ai valori ideologico-simbolici della collettività politica, esprimendosi, sul piano formale, nella prevalenza di strutture «aperte» su strutture «chiuse» (Ivi, pp. 36-37).

⁶ C. FIORILLO, *Il teatro fluttuante, la tipologia teatrale tra Oriente ed Occidente*, ArQ 16, Napoli, 1997, p. 86



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

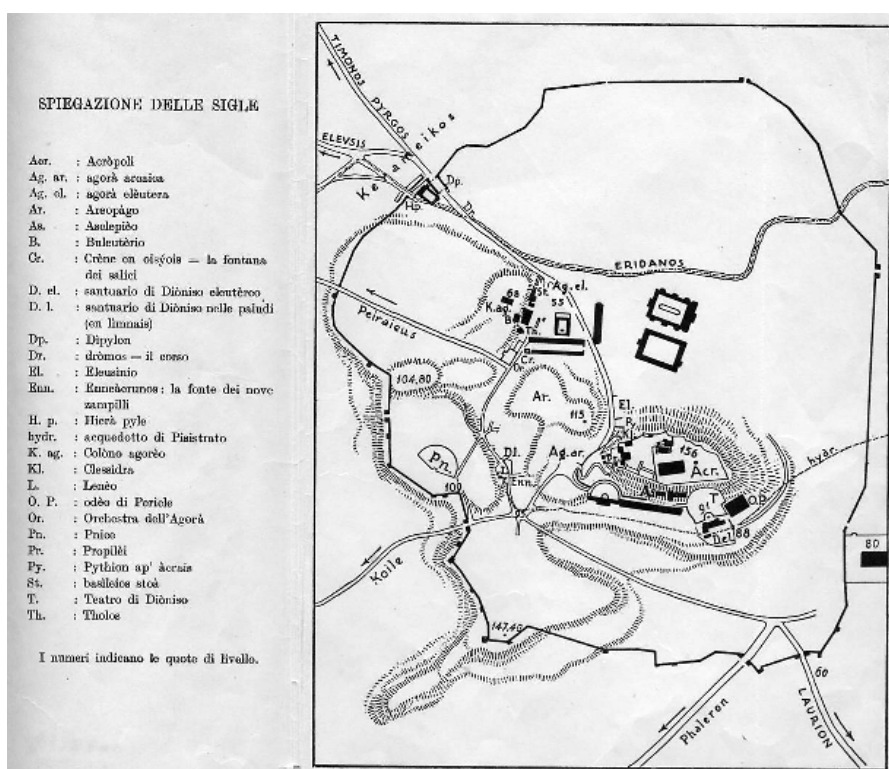
L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

In particolare, le rappresentazioni teatrali, incluse come componente fondamentale nelle feste ambientate ad Atene in onore di Dioniso, costituiscono un'espressione artistica che si potrebbe definire "totale", relativamente alla società da cui è prodotta e che in essa si auto-celebra, secondo il cerimoniale in uso.

Il dramma viene fruito dalla comunità, mediante la percezione complessiva degli elementi che lo caratterizzano e che ne restituiscono, su differenti livelli di comunicazione, i contenuti culturali, politici ed estetici, in rapporto al sistema di valori di riferimento.

La messa in scena risulta pertanto uno strumento conoscitivo in senso specificamente aristotelico, attraverso il quale viene stimolata la riflessione dei partecipanti, al fine di indurre ciascuno a comprendere la posizione del singolo nell'ordinamento della polis, di cui è metafora la collocazione stessa nel teatro; valutando, nel contempo, la condizione umana soggettiva, anche in rapporto all'ultraterreno.

{ vd. schede: Drammaturgia; Attori-Coro;





Dottorando:

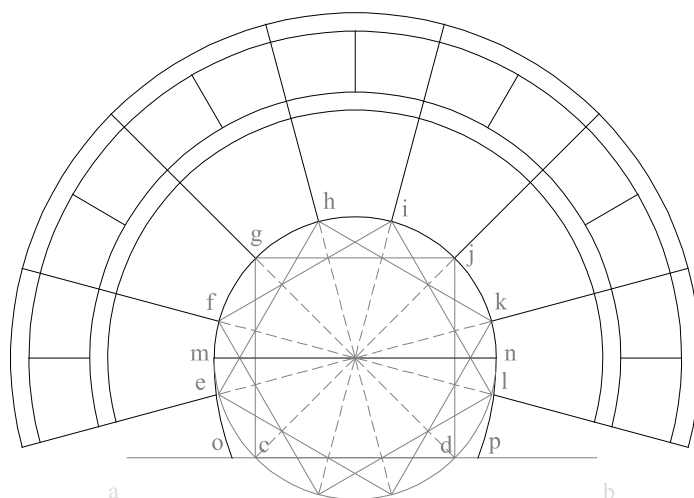
Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

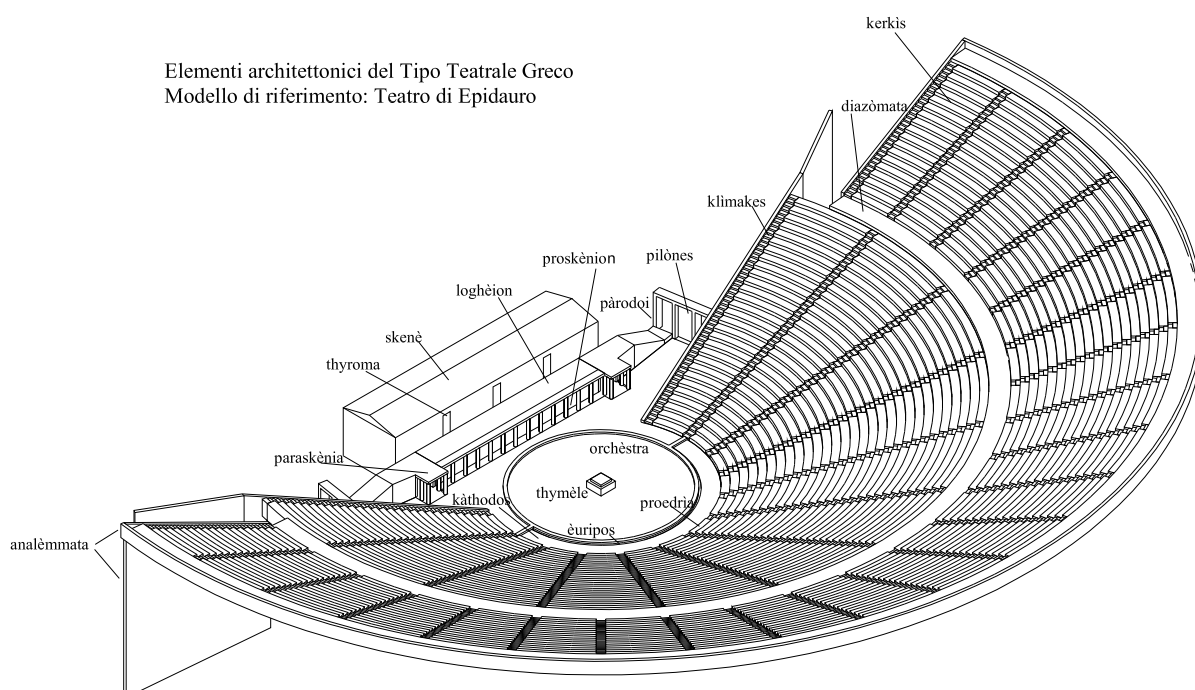
L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento



Si iscrivono in un cerchio tre quadrati, in modo che i dodici angoli così formati si trovino a uguale distanza sulla circonferenza. Si prende poi un lato del quadrato (c d nel diagramma), lungo il quale si pone la fronte del proscenio (finitio proscaeni). Parallelamente a questo lato si tira una tangente al cerchio, a b, ed essa determina il muro di fondo della scena (scaenae frons). Si tira poi una seconda parallela, m n, che viene a passare per il centro dell'orchestra. Attorno ai punti m e n presi successivamente per centro si descrivono, col diametro come raggio, due archi di cerchio, m o e n p. Così per mezzo di tre centri, si viene a dare maggiore larghezza alla parte dell'orchestra vicino al proscenio. L'altezza di esso non deve essere né inferiore a dieci piedi, né superiore a dodici. Le estremità e f g h i j k l segnano i punti di partenza degli otto gradini della cavea.

M. Vitruvio Pollione De Architectura, libro V

Elementi architettonici del Tipo Teatrale Greco
Modello di riferimento: Teatro di Epidauro





Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

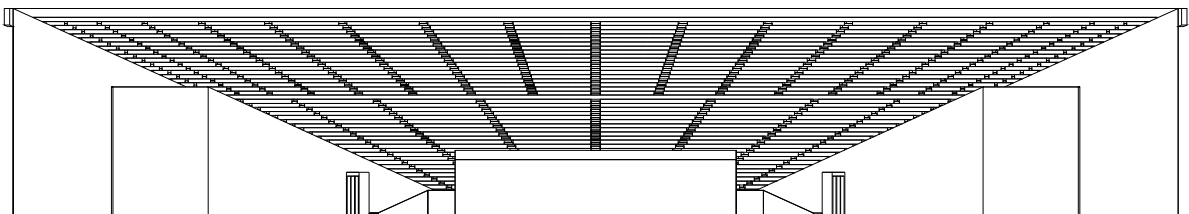
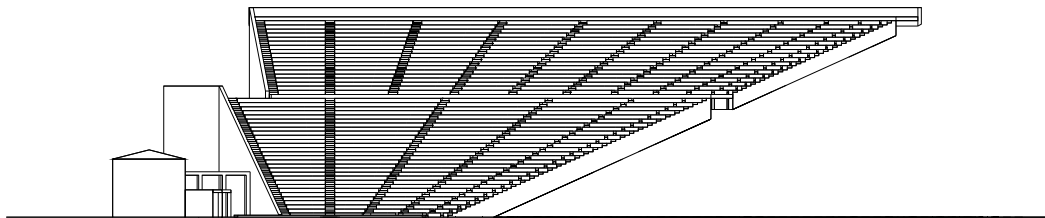
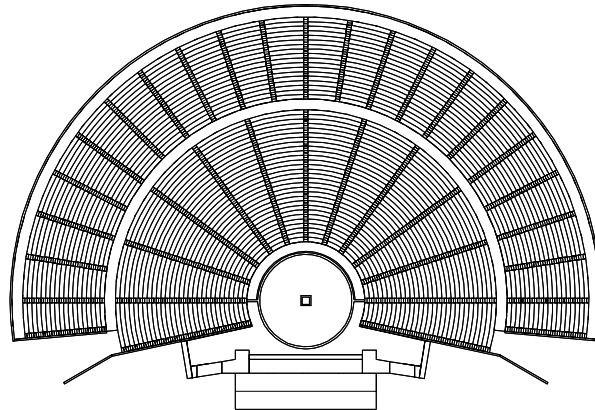
Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Tipo Teatrale Greco

Modello di riferimento: Teatro di Epidauro



Disegni di A. Vasta.



SCHEDA TEMATICA: ORIGINE E PERIODIZZAZIONE

Secondo C. ANTI (*Teatri greci arcaici*, Padova, 1947, p. 23) il termine significò dapprima l'insieme degli spettatori, poi il luogo dove questi sedevano, infine l'edificio teatrale nel suo complesso. Per l'Occidente infatti la storia dell'architettura teatrale comincia con il 534 a C., quando Pisistrato, tiranno d'Atene, introdusse nelle Grandi Dionisiache l'agone drammatico e la città fu dotata di un t. stabile (primo t. di Dioniso o t. di Tespi). Prima di tale data si può parlare soltanto di aree spettacolari e tali si devono considerare le terrazze con gradinate "a spalliera" o "a squadra" delle città-palazzo cretesi, i choròs micenei descritti anche da Omero (*Odissea*, l. VIII, 256-64) e perfino le orchestre dionisiache attiche dei sec. VII-VI a.C., che possono considerarsi il nucleo originario dell'edificio teatrale greco. Soltanto dopo la seconda guerra persiana (480-478 a. C.), il t. greco assunse una precisa fisionomia ricostruibile attraverso i resti archeologici e rispondente a precise esigenze di funzionalità spettacolare e di adattabilità ambientale. Tutti i t. greci, infatti, si trovano in prossimità di un tempio e sono situati in corrispondenza di un pendio naturale al quale vengono addossate le assise per gli spettatori, mentre l'orchestra è ricavata dalla piana ad esso antistante⁷.

La teoria del Dörpfeld* sull'origine del teatro dalla orchestra circolare si affermò subito e resistette indiscussa anche ai primi dati monumentali che avrebbero dovuto metterla in dubbio. Era in sé tanto logica e così bene rispondente a quanto sappiamo sull'origine del dramma che parve a tutti una di quelle conquiste sulle quali si può oramai contare con piena e definitiva fiducia. Ma questa logica, per essere valida, implicava che il teatro e il dramma greco fossero nati e si fossero sviluppati in un ambiente culturale del tutto vergine di ricordi e di influssi. Il che non era: dietro la nascente civiltà ellenica stava il mondo minoico-miceneo, distrutto come organizzazione politica e civile, ma sopravvissuto in una quantità di elementi culturali in preminenza religiosi, esercitanti sul giovane popolo greco l'ineliminabile fascino proprio della tradizione e che promana da ogni grande civiltà antica anche se spenta o forse appunto perché spenta, in quanto si è fatta realtà storica ben più operante e cioè mito...

TIPO ARCAICO

Il teatro greco non trae origine dall'orchestra circolare, ma si allaccia senza discontinuità ad una millenaria tradizione minoica quadrangolare, gli spettatori nelle esibizioni corali eseguite in appositi edifici, meritassero questi o no il nome di teatri, non hanno mai fatto corona al coro, ma sempre si sono disposti di fronte al coro perché, ci fosse o non ci fosse fin dalle origini un fondo decorato, è peraltro esistito sempre un fondo o almeno un lato dal quale gli spettatori erano esclusi. Per una parte almeno degli spettatori si è sempre avuta la comodità di appositi sedili, ma non disposti ad emiciclo, bensì a spalliera o a squadra. Nell'arcaismo non esiste documento di alcuna orchestra circolare, mentre se ne hanno di orchestre quadrangolari. Fermo restando che il teatro drammatico si è sviluppato ad Atene, non è Atene la patria esclusiva né delle sistemazioni teatrali in genere né di quella circolare generalmente nota...

Se intendiamo il termine «arcaico» nella comune accezione cronologica, riferendolo cioè al periodo dell'arte greca che va dal VII ai -primi anni del V sec. av. Cr., esso è certo usato da noi impropriamente, in quanto che il nostro esame risale da un capo fino alla piena civiltà mimica e scende dall'altro alla fine del V sec., abbracciando un periodo di 1500 anni entro il quale l'arcaismo vero e proprio è solo un episodio. Inoltre i monumenti da me segnalati, che meritano in senso stretto la qualifica di «teatri», appartengono tutti al pieno V sec., alla età eroica del dramma antico, dalla fine dell'arcaismo all'età di Pericle e però, a rigore, meglio che arcaici avrebbero dovuto essere chiamati a buon titolo «classici»...

Il teatro quadrangolare che mettiamo in luce è in realtà una creazione dell'arcaismo su elementi della civiltà preellenica e protoellenica e rappresenta il contrapposto anche cronologico di quel teatro circolare che solo possiamo riconoscere come il teatro tipico, canonico, classico dell'architettura greca. Infine, in due casi (Elide, Munichia), i greci stessi avrebbero classificato come «arcaici» questi teatri quadrangolari in opposizione ai soliti teatri circolari...

⁷ P. PORTOGHESI, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Gangemi Editore, Roma, 2007, p. 154.

* L'opera che chiuse la fase che possiamo chiamare vitruviana degli studi sul teatro antico ed iniziò, insegnandone il metodo, la ricerca monumentale moderna: parlo del volume di W. Dörpfeld e di Em. Reisch, *das griechische Theater*, pubblicato nel 1896.



Chi si occupa delle origini del teatro antico deve svincolarsi da ogni prevenzione connessa con lo spettacolo teatrale quale si è fissato in pieno periodo classico e sopra tutto quale appare a noi moderni. Bisogna intendere la parola teatro, θέατρον, nel suo significato etimologico, così come la intendevano i greci almeno fino a tutto il V sec. av. Cr., e già non era più il suo significato primo: luogo adatto perché una folla di spettatori possa assistere ad una qualsiasi esibizione.

Alla parola teatro possono quindi corrispondere sistemazioni architettoniche molto diverse per tipo ed entità, può non corrispondere una sistemazione architettonica specifica e anche nessuna sistemazione architettonica...

Ancora: nel trattare del teatro-edificio dobbiamo prescindere dal genere di manifestazioni che vi si davano. Queste possono variare all'infinito, essere religiose, politiche agonistiche, meramente spettacolari, etc.: il luogo dove si svolgono rimane sempre ed egualmente un teatro...

...anche in architettura vale il principio biologico che alle origini si hanno organismi indifferenziati i quali si specializzano solo in progresso di tempo.

Infine non dobbiamo dimenticare che dei due elementi base dei quali si compone un teatro, posti per gli spettatori e posto per gli attori, quello si modifica con estrema lentezza, così da apparire quasi fisso, mentre questo è in continuo mutamento⁸.

È necessario però ricordare che quando si parla del «teatro greco» ci si riferisce non a una, ma a parecchie realtà...

1. Il primo tipo ha solo importanza storica: i teatri in legno prima di Eschilo che, secondo ricerche recenti, sembra fossero costruiti con pianta trapezoidale e non circolare. Ordini di gradoni messi ad angolo erano disposti in modo da circondare quasi completamente il luogo della danza, forse anch'esso di forma trapezoidale, noto come orchestra.

TIPO ANTICO

2. Non si può stabilire con sicurezza il momento preciso in cui apparvero per la prima volta i teatri in legno anteriori ad Eschilo, ma certamente cominciarono a delinearsi molto tempo prima che prendesse corpo, nel V secolo a.C., il secondo tipo, quello ateniese classico.

TIPO CLASSICO

3. Questo, a sua volta, cedette il passo al teatro ellenistico, così detto poiché è il tipo di teatro eretto dal quarto secolo in poi, soprattutto nei territori al di fuori della Grecia vera e propria, sebbene gravitanti nell'ambito della cultura greca o ellenica. Nell'arte teatrale, questo tipo di teatro fa da riscontro a quel movimento che, nella storia, è simboleggiato dalle conquiste di Alessandro Magno.

TIPO ELLENISTICO

4. E infine, nel momento in cui la declinante civiltà greca incontra la cultura romana in rapida espansione, in questa società sorge un quarto tipo di teatro, che per convenzione è chiamato greco-romano. Il teatro prima di Eschilo, il teatro classico ateniese, il teatro ellenistico e quello greco-romano vanno tenuti distinti, anche se fra l'uno e l'altro non vi è soluzione di continuità e certi edifici teatrali appartengono a un momento di passaggio.

TIPO
GRECO-ROMANO

Il secondo tipo di teatro, foss'anche solo per i suoi legami con i maestri dell'antica tragedia e commedia greca, ha indiscutibilmente il più grande interesse intrinseco, ma dal nostro punto di vista i due tipi posteriori hanno un valore eguale, se non maggiore, poiché è attraverso di loro che il modello ellenico fu trasmesso in epoche posteriori⁹.

SCHEDA TEMATICA: QUADRO SOCIO-POLITICO ED ECONOMICO

Atene, si dice, era una democrazia; e lo stesso Pericle, nella famosa orazione funebre attribuitagli dallo storico Tuciddide, accompagna tale affermazione con il quadro di una comunità democratica che supera ogni altra nell'esercizio delle arti (il, 40, 41). «Siamo amanti del bello... Atene è la scuola della Grecia».

Se consideriamo la popolazione nel suo complesso, la pretesa di essere una democrazia non regge alla critica: circa la metà della popolazione era costituita da schiavi, privi di qualsiasi diritto politico. Forse venti o trentamila erano meteci, cioè non-ateniesi residenti nell'Attica che godevano di certi diritti, ma non della piena cittadinanza. Gli altri erano i cittadini e le loro famiglie: pertanto il complesso dei cittadini adulti

ASPETTI
SOCIALI

⁸ C. ANTI, *Teatri Greci Arcaici*, Le Tre Venezie, Padova, 1947, pp. 11-17.

⁹ A. NICOLL, *Lo Spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, pp. 17-19.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

maschi al quale il termine «democrazia» potrebbe essere applicato in qualche modo raggiungeva la cifra massima di 40000 persone. Persino all'interno di questo gruppo esistevano linee di demarcazione, non soltanto la divisione formale in «tribù» e quella geografica in «paroichie» o «demò», ma anche una gerarchia di classi basata sul censo; meno determinata, ma non meno importante, era una forte predilezione per la nobiltà di lignaggio, che durante la maggior parte del V secolo a. C. procurava ai ramponi delle famiglie migliori le posizioni direttive in quasi tutti i campi. Tutto ciò va contrapposto alla pretesa di Atene di essere uno stato democratico. Ciò nonostante è sempre vero (e di somma importanza per lo studio del teatro attico) che la società ateniese, era più compatta e meglio integrata delle odierne democrazie. Fra i suoi cittadini troviamo pochi segni di quelle antitesi «noi-loro» che inducono all'apatia tante comunità moderne. Il parlamento che decideva, sulle leggi non era un organo remoto, ma un'assemblea di massa nel cuore della città, alla quale tutti i cittadini potevano partecipare; e molti esercitavano effettivamente questo diritto. Qualsiasi cittadino poteva essere chiamato a svolgere un ruolo importante per un periodo limitato, sia come membro del Consiglio dei Cinquecento, sia perché investito di una carica più o meno alta. Naturalmente, non mancavano i mezzi per mantenere una buon parte del potere effettivo in determinate mani; tuttavia, la cittadinanza era consapevole di partecipare direttamente alla gestione dei propri affari. Troveremo ovvie analogie fra le riunioni dell'Assemblea sulla Pnice e le rappresentazioni nel teatro distante un po' meno di un chilometro: l'impegno della massa del pubblico, la partecipazione attiva di un gran numero di cittadini, l'eloquenza degli oratori e degli attori.

Per quanto riguarda il lato finanziario, l'antica città greca è stata giustamente descritta come una società privata chiusa, congegnata in modo da favorire i suoi cittadini che ne erano al tempo stesso amministratori e azionisti; anch'essa una forma di organizzazione aperta alla partecipazione di tutti. È ovvio che la preminenza di Atene nel campo delle arti era determinata in gran parte da questo modo di amministrare la ricchezza. Non che la città-stato tipica fosse ricca secondo i parametri odierni: la sua agricoltura era primitiva, il commercio poco sviluppato, le guerre tanto feroci quanto inefficaci. Nel suo insieme, l'antica Grecia era una zona sottosviluppata, anche in confronto alla Roma di qualche secolo dopo. Tuttavia, nel V secolo a. C., Atene accumulò una ricchezza relativamente cospicua, dopo che i contributi versati dai suoi alleati per la difesa comune contro la Persia vennero convertiti in tributi veri e propri da parte di stati soggetti e alcuni dei suoi cittadini riuscirono ad accumulare somme relativamente elevate, con le quali erano tenuti a contribuire al bene comune...

ASPETTI
ECONOMICI

È chiaro che una spesa pubblica devoluta alle arti implica che queste arti suscitassero entusiasmo. La spinta di tutto questo va ricercata, come saremmo tentati di supporre, in un alto livello d'istruzione? No, se intendiamo con questo il livello del «saper leggere, scrivere e far di conto», al quale si mira oggi nei paesi sviluppati; tanto meno se intendiamo l'assimilazione di cognizioni specializzate...

FORMAZIONE
CULTURALE

Ciò che importava era la parola viva, l'uso della voce umana come mezzo di comunicazione o persuasione o divertimento; e in ciò, anche se non nell'alfabetismo e nelle nozioni, gli antichi ateniesi furono avvantaggiati rispetto al cittadino dei nostri giorni, creatura che in genere non sa esprimersi sufficientemente. L'uso brillante della parola viva, generalmente all'aperto, era la caratteristica centrale sia della loro politica, tanto vivace quanto eccentrica, sia di quello che ora, impropriamente, chiamiamo la loro «letteratura». La maggior parte dei generi « letterari » creati dai greci nacque da occasioni che comportavano il discorso o il canto: il poema epico, ad esempio, dalla recitazione davanti a nobili riuniti a banchetto, o a folle in festa; la retorica, dai dibattiti politici nell'assemblea o dai discorsi nei tribunali; il dialogo filosofico, dalla conversazione nell'agorà o nella palestra; il dramma, dalle feste in onore di Dioniso nel suo teatro all'aperto...

La primavera e l'estate erano le stagioni dedicate al commercio, ai viaggi, e soprattutto, alla guerra. Dalla primavera fino all'autunno, se l'Attica era libera da invasori, si lavorava a pieno ritmo nella campagna: in autunno si preparava il terreno e si seminava; il raccolto si faceva all'inizio dell'estate. L'inverno, quando le campagne militari erano cessate e le sementi allignavano, era la stagione più libera per Dioniso e per le sue feste, e inoltre era l'epoca in cui se ne sentiva maggiormente il bisogno; ed era logico che i migliori frutti del lavoro teatrale fatto nell'inverno, risultato di tanti preparativi e prove, si mostrassero in occasione delle Dionisie urbane all'inizio della primavera...

La comunità era impegnata fin dal principio, attraverso il suo capo nominale, l'«arconte», che dava il suo nome all'anno durante il quale era in carica e che non era un capo politico né un funzionario di professione

RUOLO
ARCONTE



dello stato (benché fosse remunerato) ma, un cittadino qualunque, scelto a sorte fra tutti i cittadini, eccettuati quelli più poveri: il più vicino termine di confronto che si possa trovare in Atene col sindaco di una moderna città europea. La direzione delle Dionisie era una fra le sue molteplici mansioni...

La messa in scena di un dramma implica una spesa, e nell'antica Grecia nessuno immaginava che il teatro potesse o dovesse essere economicamente autosufficiente. Un ulteriore compito dell'arconte era quello di provvedere al primo finanziamento della competizione, trovando per ogni drammaturgo un *corego* o promotore, un patrono, se si può parlare di patronato obbligatorio, un contribuente di sovrimposta, se il pagamento di imposte eccezionali può condurre alla gloria. (Esistono iscrizioni in cui il nome del corego precede quello del poeta)¹⁰.

SOVVENZIONI
PRIVATE

Le responsabilità dello stato erano relativamente limitate, infatti era solo tenuto a mettere a disposizione un teatro, a fornire i premi per gli autori, i coreghi e gli attori, nonché a garantire il pagamento degli attori e, forse, dei drammaturghi.

LAVORATORI
DELLO
SPETTACOLO

È probabile che quando fu inaugurata la competizione drammatica per gli attori tragici, intorno al 449 a. C. si arrivasse alla separazione completa dei ruoli dell'attore e del drammaturgo. Ciononostante, nel quinto secolo, gli attori erano ancora solo dei semiprofessionisti. Poiché la richiesta di questo tipo di artista era occasionale e discontinua, essi erano costretti a arrotondare le loro entrate con altre attività...

Prima del 449, ossia fino all'inaugurazione delle gare per gli attori, ogni autore probabilmente si sceglieva il suo gruppo di interpreti, mentre in seguito l'attore principale veniva assegnato a ogni autore per sorteggio. L'autore e l'attore sorteggiato sceglievano poi di comune accordo gli altri due interpreti. Tutti gli attori erano pagati dallo stato, ma soltanto il primo attore poteva concorrere al premio...

Nel quinto secolo a. C. i membri del coro non erano dei professionisti, ma non per questo dovevano essere inesperti. Le danze corali erano infatti diffuse in tutta la Grecia e alle competizioni ditirambiche delle Grandi Dionisie partecipava almeno un migliaio di persone ogni anno. Inizialmente l'autore curava le coreografie e preparava il coro, ma in seguito questi compiti furono assegnati a dei professionisti. La maggior parte delle informazioni reperite a proposito dell'addestramento del coro riguarda i cori ditirambici, ma gli storici generalmente attribuiscono le medesime pratiche anche ai cori del dramma. Si dice che la preparazione fosse lunga e difficile, e comprendesse una dieta particolare ed un allenamento disciplinato sotto l'attenta guida di numerose persone. Sembra anche che ai componenti del coro venissero riservati dei trattamenti speciali, infatti la preparazione fisica e l'abbigliamento dei coreuti costituivano l'aspetto più oneroso dei doveri del corego¹¹.

Sotto tutti gli aspetti è ovvio che i cicli di rappresentazioni in onore di Dioniso occupassero nella vita di Atene un posto assai diverso da quello di qualsiasi opera teatrale dei nostri giorni. Possiamo precisare questo punto considerando più dettagliatamente due aspetti delle Dionisie cittadine: il numero degli spettatori e le somme di danaro impegnate.

Notevole di per sé è il numero dei partecipanti attivi, provenienti per la maggior parte non da una classe distinta di professionisti, ma da svariate sfere sociali. Attori, musicisti e istruttori erano indubbiamente «gente di teatro» specializzata, e lo stesso si può affermare, in un certo senso, dei poeti; ma almeno nel V secolo questo non poteva avvenire per gli elementi del coro, i quali per tutte e tre le gare — ditirambo, tragedia e commedia — ammontavano probabilmente a circa 1200. L'appoggio finanziario veniva da cittadini facoltosi e influenti; il rituale era nelle mani dei sacerdoti; il compito di apprestare e giudicare le opere presentate spettava ai cittadini comuni, dall'arconte in giù, sui quali veniva così a gravare una forte responsabilità. Se aggiungiamo a tale numero elementi straordinari, macchinisti, costumisti e altri simili, il numero complessivo attivamente impegnato poteva salire a quasi 1500 persone, senza contare molti altri che prendevano parte alle cerimonie o ai cortei...

SPETTATORI

La quantità di spettatori seduti su un banco nel teatro di Dioniso variava nel tempo e dipendeva anche dall'aspettativa del pubblico sulla qualità delle opere; non si sa, inoltre, fino a che punto del pendio

¹⁰ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 24-27, 32, 34, 35.

¹¹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 29-30, 32-33.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

dell'Acropoli vi fosse posto per il pubblico verso la fine del V secolo a. C. Adottando l'ipotesi più probabile, cioè calcolando 40 centimetri per persona (uno spazio minimo), arriviamo a circa 17000 spettatori. Tuttavia, nell'unica documentazione letteraria che abbiamo, un brano del Simposio di Fiatone (175e), leggiamo che il poeta Agatone avrebbe vinto il premio per la tragedia nel 416 a. C. davanti a un pubblico di «oltre 30000 persone»¹².

E stato calcolato che i sedili di pietra del *theatron* potevano contenere complessivamente dalle 14.000 alle 17.000 persone. Ciò nonostante solo una piccola parte della popolazione poteva assistere alle rappresentazioni, infatti nella seconda metà del quinto secolo a. C. l'Attica contava da 150.000 a 200.000 abitanti. Quindi, anche se il teatro era aperto a tutti, soltanto un decimo della popolazione poteva essere presente.

Questo spiegherebbe forse perché verso la metà del quinto secolo fu istituita una sorta di biglietti (probabilmente dei piccoli dischetti di piombo) e fu fissato un prezzo di ingresso (è comunque possibile che una tassa di ammissione esistesse fin dall'inizio). Per garantire a tutti la possibilità di assistere agli spettacoli, intorno al 450 a.C., Pericle creò un fondo statale che sovvenzionava l'acquisto dei biglietti per i meno abbienti.

BIGLIETTI

Probabilmente fu sempre Pericle a stabilire l'entità del prezzo d'ingresso, ma non esiste una precisa documentazione riguardante il suo ammontare, almeno fino alla fine del quarto secolo, quando tutti i posti che non erano riservati alle autorità e agli ospiti di riguardo, venivano venduti al prezzo di due oboli...

I biglietti davano diritto all'ingresso ad un particolare, settore, piuttosto che ad un posto specifico. Ad ogni gruppo sociale era probabilmente assegnato un settore, e in ognuna di queste aree una parte era riservata alle donne. Il posto centrale della prima fila era riservato al sacerdote di Dioniso. Venivano poi riservati numerosi posti anche per gli altri sacerdoti e sacerdotesse, per le autorità dello stato, per gli ambasciatori stranieri ospiti della città, e per le personalità a cui la città intendeva rendere onore. Il pubblico era composto da donne, uomini, ragazzi e schiavi¹³.

Le entrate andavano a un imprenditore che stipulava con lo stato un contratto di locazione per la manutenzione e le riparazioni del teatro. Questo versamento di due oboli da parte della tesoreria è spesso stato considerato come una specie di «sovvenzione», ma c'è ancora un altro aspetto: la presunzione che il teatro rientrasse nella sfera degli interessi della comunità e facesse parte di quella che noi oggi consideriamo l'educazione.

Indubbiamente i cittadini costituivano la massa degli spettatori, soprattutto perché avevano libero ingresso. Determinati settori erano riservati ai membri del Consiglio e agli efebi, i giovanotti sottoposti al turno dell'addestramento militare; fra i loro compiti rientrava anche quello di assistere alle rappresentazioni. Sembra probabile che ciascuna delle dieci «tribù» avesse il proprio settore di posti, ma dato che i settori erano tredici, la loro distribuzione non è del tutto chiara. Certamente i meteci vi partecipavano numerosi: molti di essi potevano ben permettersi di pagare l'ingresso. Assistevano inoltre centinaia, forse migliaia, di visitatori affluiti da altri stati, seduti probabilmente ai lati dell'auditorio...

SETTORI

Quanto ai costi gravanti direttamente sulle casse dello stato, la spesa per i posti dei cittadini deve essere stata di almeno 3 talenti, da cui vanno detratti i versamenti fatti dall'affittuario del teatro alla tesoreria. Non si conoscono le somme pagate agli attori, ma il loro totale non poteva essere molto al di sotto di un talento, e una somma almeno pari deve essere stata corrisposta ai poeti concorrenti, i quali tutti, accanto alla corona di edera, ricevevano somme di danaro a titolo di onorario. Per lo stato e i coreghi insieme la somma complessiva di 11 talenti può essere considerata vicina alla spesa effettiva. Questa si riferisce, però, alle sole gare: la spesa totale per il complesso dei festeggiamenti doveva essere assai più elevata; inoltre bisogna contare anche il costo delle Lenae. Lo studioso tedesco Böckh calcola la spesa sostenuta direttamente dallo stato ateniese per tutte le feste intorno ai 25-30 talenti l'anno.

**SPESA
PUBBLICA**

Quanto valeva il talento? Non è possibile esprimere il suo valore in valuta moderna, ma se ne può avere un'idea approssimativa calcolando che esso sarebbe bastato grosso modo al mantenimento annuo di quindici o più famiglie di quattro persone al livello di sussistenza al quale viveva la maggior parte degli ateniesi;

¹² H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 42-43.

¹³ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 45-46.



oppure ci si sarebbero potuti comprare al prezzo corrente trenta schiavi. Dimezzando queste cifre, arriviamo alla somma che un corego poteva spendere per allestire una tragedia.

Quale quota delle entrate complessive della città o delle sue altre uscite rappresentavano queste spese? Il costo per quello che possiamo chiamare il corpo di polizia è stato stimato in 40 talenti l'anno. Il costo della «difesa» oscillava fortemente secondo le esigenze delle guerre, come pure le somme che affluivano alla tesoreria: la cifra menzionata alla vigilia della guerra del Peloponneso è di «non meno di mille talenti l'anno» (Senofonte, *Anabasi* VII, 1, 27). La maggior parte di questa somma — elevatissima, se giudicata con i parametri dell'epoca — proveniva dagli «alleati». Fu il potere imperiale di Atene a permettere, finché durò, lo splendore della città, ivi compreso quello delle sue feste, anche se i cittadini facoltosi vi contribuivano nella veste di coreghi. Per il futuro del teatro il punto era di vitale importanza: non pare che le spese per le Dionisie siano state ridotte in misura sensibile nei duri anni che precedettero la fine della guerra, anche se il numero delle gare fu diminuito; ma con la disfatta e la cessazione del pagamento dei tributi, il teatro ne risentì insieme al resto della città, e perse qualcosa della magnificenza dei begli anni del V secolo¹⁴.

SCHEDA TEMATICA: FESTE POPOLARI

Bisogna innanzi tutto ricordare che nel periodo classico non si davano rappresentazioni regolarmente durante tutto l'anno, ma che le rappresentazioni erano parte delle feste cittadine, di natura religiosa, patrocinate da quelli che ne avevano l'autorità. Inoltre erano in gara le opere di diversi drammaturghi e quindi veniva offerto un premio altamente apprezzato all'autore considerato più degno.

CICLI
STAGIONALI

Le due feste principali erano le Dionisie Cittadine, che si celebravano ogni anno in marzo, e le Lenee, che si celebravano in gennaio; le situazioni delle due feste erano molto diverse. Siccome la navigazione spesso non era sicura in gennaio, gli spettatori delle Lenee erano principalmente cittadini ateniesi, mentre in marzo c'erano probabilmente moltissimi rappresentanti degli stati alleati che si affollavano nella città: la prima festa era caratterizzata da un'atmosfera familiare, l'altra da uno spirito cosmopolita...

Della direzione globale di ciascuna festa era responsabile l'arconte che faceva la selezione preliminare dei drammi da far presentare e dopo averli scelti, assegnava a ciascun drammaturgo un corego che agiva da «produttore». Niente dimostra più chiaramente la natura cittadina e popolare di queste rappresentazioni, del fatto che il corego era sempre il cittadino ricco; questi, una volta ricevuto l'onere, era costretto per legge ad accettarlo: doveva perciò fornire il denaro necessario per tutte le spese di messinscena, un impegno quasi sempre gravoso¹⁵.

COREGO

Provvedere alle spese di una rappresentazione alle Dionisie, come mantenere una trireme per un anno o pagare una delegazione da inviare ad un altro stato, era considerata una prestazione per il vantaggio comune che era lecito attendersi dai cittadini facoltosi. Alcuni fra i più ricchi offrivano volontariamente i propri servizi, e questa era una via sicura verso la popolarità. È anche da supporre che spesso l'arconte dovesse esercitare il proprio potere di nomina: se il cittadino da lui designato non aveva reso tale prestazione per un anno, egli poteva sottrarsi solo sfidando qualcuno che, secondo lui, fosse ancora più facoltoso; questi allora doveva o assumersi la spesa o scambiare con lui i propri beni o rimettere la decisione ai tribunali. La fortuna del poeta nell'assegnazione del corego, decisa probabilmente dalla sorte, era della massima importanza per le sue prospettive nella gara. Una spesa minima era prescritta dalla legge, ma, secondo la volontà o meno da parte del promotore di superare tale spesa, un'opera scadente poteva riuscire e invece un'opera di valore fallire...

C'era poi un altro preliminare di rito da compiere qualche tempo prima della gara: i preparativi per la scelta dei giudici (in greco: *kritai*, parola dalla quale deriva il nostro termine «critico»)...

GIURIA

Per assicurare la rappresentanza di tutta la cittadinanza, le dieci «tribù» in cui essa era divisa servivano come base, e da ciascuna di esse il Consiglio compilava un elenco di nomi...

¹⁴ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 45-49.

¹⁵ A. NICOLL, *Lo Spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, pp. 33-34.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

Una volta scelti, i nomi venivano chiusi in dieci urne, una per ogni tribù, poi sigillate dai presidenti del Consiglio e dai coreghi per essere depositate presso i tesoriere pubblici sull'Acropoli fino al giorno della gara. La loro manomissione costituiva un delitto capitale...

... qualche giorno prima della gara, si svolgeva una cerimonia ufficiale, il *proagon*, mediante la quale venivano portati a conoscenza del pubblico tutti i dettagli del programma. Nella seconda metà del V secolo tale cerimonia si svolgeva nella nuova sala di Pericle, l'Odeon, costruita accanto al teatro. Qui si recavano i poeti scelti con i loro coreghi, attori, musicisti e componenti del coro, in magnifiche vesti e inghirlandati; pare che ogni poeta salisse a turno sul podio accompagnato dai propri attori per annunciare i titoli delle sue opere e anche forse per esporre brevemente la trama. Non portavano maschere né costumi teatrali, di modo che tutti potessero conoscere l'identità dei personaggi mascherati che avrebbero più tardi osservati nel teatro¹⁶.

GRANDI
DIONISIE
PROAGON

Dopo un'altra cerimonia preliminare (la processione che rievocava l'arrivo di Dioniso ad Atene), le celebrazioni iniziavano con un solenne corteo, che si snodava per le vie della città accompagnato da danze e canti. Con il corteo sfilavano, indossando vesti di eccezionale splendore, i coreghi, a cui era affidata la produzione delle rappresentazioni. Il corteo si concludeva con l'offerta di doni e con il sacrificio di un toro sull'altare di Dioniso¹⁷.

CERIMONIE
INAUGURALI

Con le gare drammatiche la festa toccava il suo apice. Esse avevano inizio con atti che a noi, abituati a considerare il dramma un genere a parte, sembrano uno strano preludio alla rappresentazione di opere teatrali. Veniva sacrificato un porcellino per i purificare il teatro, e si versavano libagioni. Era questa l'epoca in cui gli « alleati » portavano i loro i tributi ad Atene; così un gruppo di giovani ateniesi sfilava davanti al pubblico, recando ciascuno in un vaso un talento d'argento per dimostrare l'incidenza dei tributi sulla spesa pubblica per l'anno precedente.

AGONI
DRAMMATICI

Quindi si annunciavano le onorificenze conferite a cittadini o a stranieri per i servizi resi alla città e i figli di uomini caduti in combattimento per Atene sfilavano in parata indossando armature donate dallo stato ed ascoltavano una breve esortazione prima di recarsi ai posti speciali loro assegnati. Ultima veniva forse la scelta dei giudici: si toglievano i sigilli alle dieci urne prelevate dall'Acropoli e portate giù al teatro, l'arconte estraeva un nome da ciascuna, e i dieci così eletti giuravano di dare un giudizio imparziale.

In questo clima di solenni cerimonie si recitava la prima tragedia. L'ordine delle rappresentazioni era già stato deciso a sorte fra i concorrenti: pare che l'ultimo posto fosse considerato il migliore. Allo squillare di una tromba, ecco l'inizio del primo dramma. In tempo di pace, questo era il punto di partenza per quattro giorni di gare teatrali: probabilmente tre giorni in cui si rappresentavano gruppi di tragedie con i loro epiloghi satireschi e uno riservato alla rappresentazione di cinque commedie. Durante la guerra del Peloponneso, furono risparmiati tempo e spese, riducendo i giorni a tre, ciascuno con i tragedie ed epilogo al mattino e una sola commedia nel pomeriggio...

Alla fine della gara veniva il verdetto: ciascuno dei dieci giudici scriveva su una tavoletta l'ordine delle proprie preferenze; e dopo che esse erano state poste in un'urna, l'arconte ne estraeva cinque, in base alle quali si addiveniva poi alla decisione...

L'evento finale delle gare pone ancora in evidenza l'interesse dell'intera comunità per le Dionisie: nel teatro si svolgeva un'altra riunione dei cittadini, questa volta in assemblea speciale per passare in rassegna lo svolgimento della festa. Si discuteva l'operato dell'arconte sotto il profilo della direzione degli agoni e poteva succedere che egli e altri funzionari venissero complimentati e onorati, oppure, altre volte, biasimati¹⁸.

RIUNIONE
CONCLUSIVA

Le Lenée venivano celebrate ad Atene verso la fine di gennaio e poiché in quel periodo i mari erano poco sicuri, le Lenée erano soprattutto feste locali. Per questo era permessa una maggiore libertà di espressione, ed infatti le Lenée finirono per essere associate soprattutto alla commedia, in cui venivano spesso messi in ridicolo le autorità ateniesi e gli affari politici locali. Inizialmente alle Lenée potevano gareggiare soltanto autori e attori comici, ma nel 432 a.C. furono aggiunte altre competizioni destinate agli attori e agli scrittori tragici. Come nelle Grandi Dionisie, gareggiavano ogni anno cinque commediografi (tranne nel periodo della

LENEE

¹⁶ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 35-38.

¹⁷ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 27.

¹⁸ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 39-42.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

guerra del Peloponneso), ma potevano partecipare soltanto due autori tragici che presentavano due tragedie ciascuno. Non vennero mai rappresentati drammi satireschi o eseguiti cori ditirambici.

Le Piccole Dionisie erano celebrate nel mese di dicembre nei demi dell'Attica, e potevano iniziare, nei diversi demi, in giorni differenti. La maggiore attrattiva della festa era costituita da una processione in cui un gigantesco fallo veniva trasportato in cima ad un palo, con lo scopo apparente di stimolare la fertilità in una stagione dell'anno in cui il sole era ancora troppo fiavole per preannunciare sicuri raccolti. Non si sa con certezza l'anno in cui le rappresentazioni drammatiche cominciarono a costituire una parte importante di queste feste, ed è difficile che tutti i cento e più demi dell'Attica includessero gli spettacoli teatrali nelle loro celebrazioni. Sicuramente in alcuni demi furono comunque rappresentate delle commedie prima della fine del quinto secolo e questa usanza sembra si sia ampiamente diffusa durante il quarto secolo a.C.¹⁹

PICCOLE
DIONISIE

SCHEDA TEMATICA: PARTIZIONI E NOMENCLATURA

Le diverse parti dell'edificio, enucleatesi in tempi successivi (nell'ordine: orchestra, kòilon, skenè), si organizzarono verso la metà del sec. VI in una costruzione architettonica omogenea, che trova i suoi archetipi nel secondo t. di Dioniso ad Atene (c. 476-430 a.C.) e nel t. di Damocopo a Siracusa (475-335 a. C.).

PARTIZIONI

Nucleo centrale del t. era l'orchestra, sede dell'azione collettiva interpretata dal coro; presentava una pianta trapezoidale determinata dalla forma della gradinata (koilon) che la circondava per tre lati; sul quarto lato, il maggiore, era limata la skenè (v. scena), edificio rettangolare, simile a un lungo corridoio, che serviva da deposito per le «cene, gli attrezzi e i coturni e da ridotto per gli attori e i coreuti, che vi accedevano dalla tacciata posteriore ed esterna. La pianta trapezoidale era ripresa dell'euripos (εὐριπος), canale di scolo delle acque piovane, inscritto nell'orchestra, la cui forma permette, il più delle volte, di fissare l'arcaicità del t. Il koilon era ligneo, con le sole fondamenta in muratura; era addossato per la maggior parte sul podio naturale, e la terra di riporto, che completava il terrapieno di sostegno alle due estremità, era trattenuta da due muri chiamati analemmata (ἀναλέμματα). Davanti alla skene il proskènion, grande pedana lignea ove recitavano gli interpreti principali. I coreuti accedevano all'orchestra attraverso due passaggi laterali chiamati parodoi (πάροδοι). Tra la skenè e il proskènion correva la "fossa scenica" dalla quale, mediante appositi dispositivi, si alzavano e calavano le scene, che mutavano raramente nel corso di una rappresentazione, ma sempre tra un dramma e l'altro di una tetralogia.

Verso la fine del sec. V nel terzo t. di Dioniso, iniziato da Pericle, la skenè originaria fu sostituita da un grande palcoscenico architettonico ispirato probabilmente alla "scena tragica", la quale pare riproducesse quasi sempre il tipo della reggia arcaica greca ad "hilani. Come la reggia, infatti, anche il palcoscenico era costituito da un corpo centrale (skenè), a due piani, di cui uno a loggiato; da esso avanzavano verso l'orchestra due ali (paraskènia, παρασκήνια) abbraccianti all'interno l'alto podio in muratura (loghèion), che aveva sostituito il proskènion ligneo (v. palcoscenico; proscenio; scena). Lo stesso tipo di palcoscenico, salvo poche varianti strutturali, si ritrova nei t. ellenistici. Costruiti tutti in muratura, i nuovi edifici rispondono a una diversa idea di monumentalità basata sul rapporto organico e armonico delle diverse parti architettoniche. L'orchestra ritorna all'antica pianta perfettamente circolare (t. di Epidauro, sec. IV a. C.), tagliata a volte dalla linea esterna del loghèion (t. di Oropo, sec. III a. C.). Anche il koilon, sebbene continui ad addossarsi al pendio, assume pianta semicircolare; e diviso in due o più settori, nel senso longitudinale, dagli ambulacri di accesso (diazomata, διαζώματα), e in settori radiali a cuneo (kerkides, κερκίδες) nel senso verticale, mediante le scalette d'accesso (klímakes, κλίμακες). Sempre più spesso i parodoi, che introducono all'orchestra, sono incorniciati da un portale architettonico chiamato pylòn (πυλὼν)²⁰.

Termini greci^{21, 22}

ANABASMÓS: gradinata della cavea.

NOMENCLATURA

ANÁLEMMMA = *substructio*: muro di sostegno delle parodoi e della cavea..

ANAPÍESMA: macchina per trarre su gli attori dal basso.

BATHRON: sedile di pietra.

¹⁹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 27-28.

²⁰ P. PORTOGHESI, *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Gangemi Editore, Roma, 2007, pp. 154-155.

²¹ A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Olshki, Firenze, 1961, pp. XI-XII.

²² Il primo termine è greco, il secondo (quando è indicato) latino.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

BEMA = *suggestus*: pedana per cantanti, etc.

DIÁZOMA = *praecinctio*: parapetto che divide orizzontalmente la cavea, dando luogo a due o più zone, dette *ima*, *media*, *summa cavea*.

DÍODOS: termine più classico corrispondente a *diázoma*.

DISTEGHÌA: secondo piano di un edificio.

ÉISODOS: vedi *pàrodos*.

ELEÓS: assito rialzato per il coro.

ENKYKLEMA*: meccanismo che serviva per muovere scenari.

EPISKÉNION = *episcaenium*: parte superiore dell'edificio scenico.

EURÍPOS = *euripus*: canale di scolo delle acque attorno all'orchestra.

EXOSTRA: valore simile a *enkyklema*²³.

GHÉRANOS; vedi *mechané*.

HEDRA: sedile mobile.

HEDÓLIN: panca di legno.

HEMIKYKLION*: ordigno semicircolare girevole, situato in uno dei *thyromata* ellenistici.

HEMISTRÓPHION: vedi *strophéion*.

HYPOPÓDIUM: gradino sotto al podio,

HYPOSKÉNION: parte inferiore della scena, o vano sottoposto ad essa. Talvolta, per i teatri romani = *pulpitum*.

ÍCRIA (n. pl.): banchi di legno, piattaforma, palco e simili.

KATATOMÉ: taglio della roccia per costruirvi la cavea.

KÁTHODOS = *exodus*: uscita per gli spettatori, o per il coro.

KERKÍS = *cuneus*: settore verticale della cavea.

KLÍMAC = *scalaria* (n. pl): scala di servizio.

KLÍSION: casa vicina, edificio praticabile sporgente, per usi vari presso la scena.

KÓILON = *cavea*: gradinata per gli spettatori.

KOLYMBETHRA: bacino d'acqua per naumachie o allegorie idriche.

KONISTRA = (*h*)arena: spazio tra la cavea e la scena (orchestra), disposto per ludi gladiatori e venazioni.

LOGHÉION = *pulpitum*: palco, palcoscenico.

MECHANÉ: macchinario per trasportare personaggi volanti per l'aria, uomini o dei.

OKRIBAS: rialzo: palco provvisorio.

ORCHESTRA: area fra la cavea e la scena per il coro.

PARASKÉNION = *parascaenium*: elemento fiancheggiante la scena.

PARASTÁS = *parastas*: pilastro (talora muro) laterale della scena.

PÁRODOS = *ingressus*: accesso laterale all'orchestra o, più tardi, al palcoscenico.

PERÍACTOS: prisma triangolare di legno collocato in aperture praticate nel muro di fondo della scena, oltre le due porte laterali. Ciascuna faccia del prisma presentava una decorazione che si voltava via via verso la scena

* Nelle parole con asterisco l'accento cade sulla Y, dove non era possibile indicarlo tipograficamente.

²³ Generalmente al sing, femm.; eccezionalmente e un n. plur. Il termine *enkyklema* non si trova usato anteriormente al II secolo d.C. e non siamo sicuri che fosse usato in Grecia nel V sec. a. C.; il riferimento a tale epoca, nei tardi seri iloti non può avere gran valore. In due commedie di Aristofane si trovano solo i verbi *ἐχχυλεῖν* e *εἰσχυλεῖν*. Valore analogo doveva avere il termine *exostra* in iscrizioni delie del 264 a. C. Alcuni pensano che si tratti di una specie di piattaforma rotata o spinta avanti, altri di un meccanismo rovesciabile, girando il quale appariva una scena interiore. Com'erano divisi in questo punto gli antichi, così lo sono anche i moderni, ma esaminando i passi dove si può supporre l'esistenza di tale meccanismo nulla si ricava di sicuro. Analogo era l'uso dell'*hemikykhon*, dello *strophéion* e dello *hemisroiphion*. Le principali supposizioni degli antichi sono: a) alta piattaforma di Ico, forse su ruote, spinta fuori da un'apertura della parete di fondo della scena, o da altro punto; li) la medesima, azionata girandola; e) usata per rendere visibili scene interne o per spingere avanti dall'interno oggetti o persone, d) usata per l'apparizione di dèi; e) venne confusa con la *mechané*. Come si vede, le divergenti sono soprattutto nei particolari del funzionamento, e può benissimo darsi che vi fossero due tipi fondamentali, con varianti. È poi molto problematico che si tratti di questo macchinario ciò che alcuni hanno creduto di identificare negli avanzi, dei teatri di Eretria e di Efeso. Più di recente il BETHE (in *Rh. Mus.*, LXXXIII, 1934 pp 21 s), accettato dal BULLE (*Th. z. Sparta*, Anh. III, p. 86) ha pensato a una semplice *kline* mobile su cui i poeti Agatone e Euripide si spostavano dalla loro casa sulla scena. Per altre notizie, vedi l'Appendice alla Parte I, 4.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

usata soltanto in periodo ellenistico. S'indicava così anche la parte del fronte della scena dove quei prismi si trovavano. Forse coincideva l'arrivo di divinità con fragore e con lampeggiamento prodotti illusivamente movimento dei *periactoi*.

PÓDOMA =: *podium*: pedana, palco.

PROEDRÍA =: *prima sedes*: posti riservati.

PROSKÉNION = *proscenium*: proscenio, leggermente sopraelevato sul piano dell'orchestra, ma con significati vari anche più estensivi e comprensivi.

PRÓTHYRON: parte antistante all'entrata principale (non necessariamente porticato), e poi anche ingresso genericamente.

PYLÓN: porta esterna che a volte dava accesso alla *pàrodos*.

SIGMA: denominazione tarda dell'orchestra, dalla forma semilunare della lettera.

SKENÉ = *scaena*: scena, ma con altri valori molto elastici; anche: teatro in genere.

SKENOTHÉKE: guardaroba per gli attori.

SKOPÉ: costruzione dei fondale scenico che rappresentava un muro, una torre, o simili.

STROPHÉION: non è sicuro cosa indicasse, forse macchinario girevole che recava dipinto un eroe, da una parte sotto forma umana e dall'altra divina.

THÉATRON = *theatrum*: teatro; tale denominazione indicò dapprima l'insieme degli spettatori, poi la cavea; infine tutto l'edificio teatrale e a volte anche la rappresentazione stessa.

THEOLOGHÉION: posto sopraelevato da cui apparivano le divinità.

THYMÉLE = *ara (Bacchi)*: altare (di Dioniso), in origine al centro dell'orchestra, poi, a volte, spostato.

THYROMA*: ampio intercolumnio, apertura frontale nel piano superiore dell'edificio scenico ellenistico a due piani.

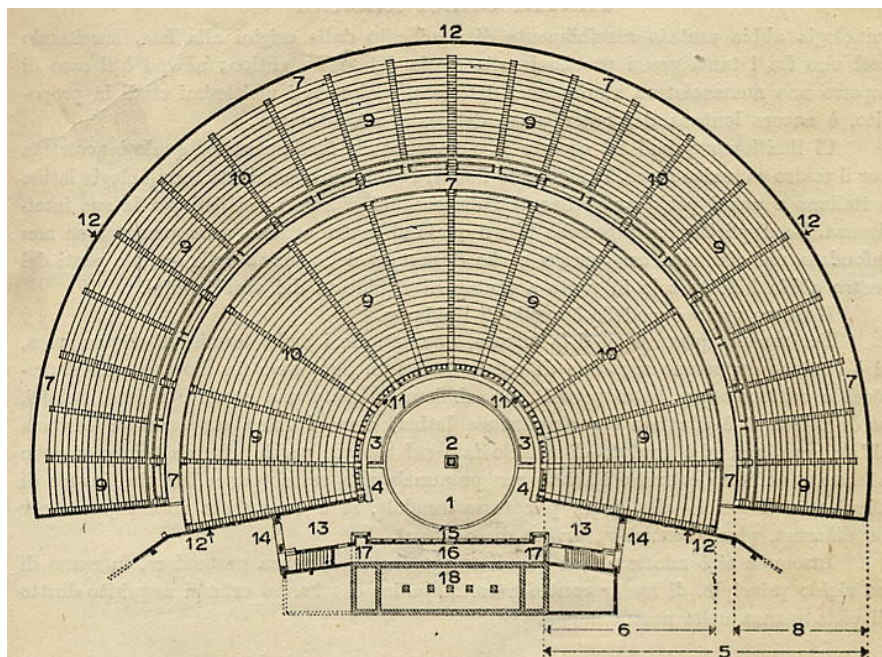


FIG. 1 - Pianta schematica del teatro di Epidauro.

- | | | |
|-----------------------|-------------------------|-------------------------|
| 1. - orchestra | 7. - diazómata | 13. - <i>pàrodoi</i> |
| 2. - <i>thymèle</i> | 8. - <i>epithèatron</i> | 14. - <i>pilònes</i> |
| 3. - <i>euripos</i> | 9. - <i>kerkides</i> | 15. - <i>proskénion</i> |
| 4. - <i>kàthodos</i> | 10. - <i>klimakes</i> | 16. - <i>loghèion</i> |
| 5. - <i>kòilon</i> | 11. - <i>prohedria</i> | 17. - <i>paraskènia</i> |
| 6. - <i>ima cavea</i> | 12. - <i>anàlemmata</i> | 18. - <i>skènè</i> |

NOTA DI NOMENCLATURA



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

SCHEDA TEMATICA: SCENOGRAFIA – MACCHINE TEATRALI

Con l'introduzione del secondo e più tardi del terzo attore, che le esigenze della rappresentazione costringevano ad apparire nelle spoglie di diversi personaggi, fu necessario erigere una capanna a uso degli interpreti della rappresentazione...

FUNZIONE
ORIGINARIA

La sua funzione originaria era senza dubbio soltanto pratica: cioè forniva agli attori un luogo appartato in cui prepararsi senza essere visti, e nel quale ritirarsi non appena esauriti i loro interventi in scena; ma ben presto si scoprì che offriva molte possibilità se utilizzata come sfondo scenico²⁴.

Sui motivi che determinarono l'uso della skenè ha richiamato l'attenzione di recente il Dr. Himninger, il quale ha eseguito degli esperimenti pratici nel teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene ed in altri teatri per vedere se la voce di uno che reciti dal posto clic doveva essere assegnato all'attore poteva essere udita distintamente da ogni punto della cavea, e il risultato è stato negativo: infatti soltanto una parte delle gradinate si trovava ad essere entro l'area della percezione; ma le superiori restavano al di fuori, tanto più quando venivano recitati versi ignoti agli uditori. Di conseguenza l'autore si chiese com'era possibile che ciò si fosse verificato in antico, non potendosi presupporre che, con tanti studi che venivano sempre fatti per l'acustica, ci si potesse contentare di -un risultato così infelice. Ed allora l'autore è giunto a questa conclusione: che la potenza acustica del teatro era molto accresciuta ponendo dietro l'attore una parete, preferibilmente di legno...

ACUSTICA

Intanto anche un semplice assito faceva molto comodo per i travestimenti dietro di esso e da questo facile fu il passaggio ad un ambiente costruito, cioè ad una vera e propria skene di epoca classica...

Soltanto con la seconda fase del teatro ateniese di Dioniso Eleutereo si ha, come abbiamo più volte ripetuto, un tipo di scena stabile, cioè un lungo corridoio, con scenari mobili, manovrati dalla parte rivolta verso la cavea mediante il sistema di antenne, e una fossa antistante (quest'ultima supposta per Atene, ma esistente a Siracusa II e Cirene I). Tale scena stabile ricorre pure a Segesta I, Ramnunte e Magnesia; si risale ai primi anni del V sec. a. C. Gli studiosi si chiedono se vi fosse applicato subito sul muro frontale uno scenario dipinto, oppure no. È probabile che si sia verificata la prima ipotesi, magari dopo i vari esperimenti risalenti ad età precedente,, eseguiti anche nel Lenèo.

SCENA FISSA

Tali scenari, in pelle conciata (una specie di pergamena), dovevano essere fissi, con indicazione sommaria dei vari elementi (pochi alberi per un bosco, poche pietre per una montagna, in guisa convenzionale). Una prima idea di profondità nella decorazione scenica si cominciò ad avere con i ritrovati scenografici di Agatarko, circa 470-40 a. C. Doveva trattarsi di un sistema ancora embrionale, forse limitato a un semplice andamento di sbieco dei muri rivolti verso la scena dei due edifici laterali. Soltanto con Anassagora e con Democrito si passerà a norme geometriche più perfezionate, ma si tenga ben presente che si era ancora ben lontani da una rappresentazione realistica della natura²⁵.

Polluce... nel dar conto di circa diciannove artifici scenici, comincia con l'esame delle convenzioni tradizionali relative alle tre porte principali sul fondo. La porta centrale, di solito più grande delle altre, era l'entrata «regia», era considerata come l'ingresso di un palazzo o si supposeva appartenere al protagonista del dramma. La porta di destra era riservata alle entrate del secondo attore, o si supposeva conducesse alle stanze degli ospiti, mentre la porta di sinistra apparteneva a un personaggio minore o indicava un immaginario tempio in rovina, un deserto, o una prigione. Queste erano le porte che conducevano direttamente in edifici che si immaginavano reali; ai personaggi che giungevano da una località esterna erano riservati i due ingressi sull'orchestra, le *pàrodoi*, di cui una conduceva al foro, l'altra alla periferia della città.

CONVENZIONI
SCENICHE

Queste porte erano, naturalmente, elementi scenici fissi e fornivano ciò che si può definire una scena simbolica o convenzionale, ma certamente vi erano anche altre ricerche nel campo degli effetti scenici. Vitruvio dichiara che Eschilo inventò la scena dipinta, mentre Aristotele ne ascrive il merito a Sofocle. Si usavano cioè dei tipi di scene dipinte, e probabilmente si cominciò proprio negli anni in cui questi due autori furono attivi contemporaneamente, in un momento qualsiasi immediatamente precedente al 456 a.C. Abbiamo testimonianze che i *pinakes* erano usati non soltanto per riempire gli spazi tra le colonne del proscenio ma anche per fornire uno sfondo scenografico: alcuni di essi probabilmente erano fissati alla parete

PINAKES

²⁴ NICOLL, *Lo Spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 23.

²⁵ A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Olshki, Firenze, 1961, pp. 60-62.



dietro gli attori, ma sembra che normalmente fossero affissi ai *περίαχοι* (*periaktoi*), descritti sia da Polluce che da Vitruvio.

I *periaktoi*, così pare, erano prismi triangolari con una scena e dipinta su ciascun lato. Fissati su di un perno centrale, si potevano far girare per simulare un cambiamento di scena. Erano probabilmente provvisti di una piccola sporgenza per ospitare, se necessario,

PERIAKTOI

il dio che, secondo le parole di Vitruvio, doveva apparire al rimbombo di un «tuono improvviso». La collocazione esatta dei *periaktoi* non è stata ancora stabilita in modo preciso, ma è presumibile che fossero posti nelle due entrate laterali, o vicino ad esse: ipotesi questa che corrisponde al significato convenzionale delle porte suddette, dato che il *periaktos* di sinistra faceva vedere scene di paesaggi in lontananza, mentre quello di destra mostrava parti della città²⁶.

Uno dei problemi ancora aperti relativi alla costruzione scenica è, come vedemmo, se il proscenio nel IV sec. a. C. fosse distinto o no dal muro frontale della scena. Alcuni, cioè, pensano che vi dovesse essere un proscenio separato, davanti a cui recitavano gli attori, e che lo spazio fra esso e la fronte della scena fosse coperto da un tetto di legno da servire come *theologheion*, ma non vi è nessun elemento che possa comprovare questa ipotesi e per molti non vi sarebbe motivo sufficiente per non ritenere che si chiamasse proscenio semplicemente una specie di sipario dipinto aderente all'edificio scenico, davanti a cui recitavano gli attori, per lo meno del IV sec. a. C...

PROSCENIO

Altra discussione verte sul preciso valore e sulla esatta disposizione dei parasceni, che certamente sono costruzioni sporgenti lateralmente e distinti dalla sezione centrale della scena, ma non è detto che sempre fossero anche sporgenti in avanti rispetto alla parte centrale...

PARASCENI

Anzitutto l'interesse degli studiosi si è rivolto a ricercare l'origine, cioè la provenienza del tipo di edificio scenico a parasceni.

Riferendosi alla successione delle fasi del teatro di Dioniso in Atene, l'Anti, per quel che riguarda la scena, ammette che nel primo periodo vi fosse una semplice tenda, nel secondo una skenè rettangolare, e solo nel III avrebbero fatto la loro comparsa i parasceni, corpi quadrati laterali certamente in muratura, con uno spostamento della scena di sette metri più a nord. La fronte dei parasceni sporgeva verso l'orchestra e sfuggiva verso la pàrodo, cioè essi erano posti di sbieco, come a Segesta e a Tindari in Sicilia. Peraltro di questa fase euripidea nulla resta e perciò non si possono precisare dettagli di tale costruzione prima della fase di Licurgo. Forse i primi tentativi si fecero nel Leneo, nell'Agorà ateniese, più modestamente, coi parastadi, muri laterali della scena.

Come abbiamo detto. Vari sono i pareri sulla origine della scena a parasceni, i quali non ebbero lunga vita e sparirono poi nel tipo ellenistico di scene coi *thyromata* e le loro riquadrature dipinte. Secondo il Reisch, essa sarebbe sorta soltanto per esigenze della commedia e avrebbe rappresentato semplicemente tre case a tetto piano con colonna sulla fronte, e poi mediante *pinakes* si sarebbe potuto rappresentare un tempio o altro edificio. Secondo i Doerpfeld i parasceni sarebbero stati ideati come elemento terminale della scena rettilinea, e questa risalirebbe al V sec. a. C.; ma dopo la trasformazione in pietra i parasceni sarebbero diventati inutili e sarebbero subentrati i colonnati. Secondo il Noack, infine, si dovrebbe risalire per la parte centrale al *mégaron prostilo*, per il parascenio di sinistra (rispetto allo spettatore) ad una costruzione analoga minore; e quello di destra avrebbe avuto funzione di *pròpylon*, per ragioni di simmetria, a guisa di pàrodos...

Anche riguardo al protiro non sono tutti d'accordo sul valore preciso del termine, che infatti può intendersi in guise varie. Non è detto che esso significhi un vero e proprio porticato a colonne davanti a un tempio a palazzo, ma può ritenersi semplicemente uno spazio antistante alla porta d'ingresso, o alla porta stessa, e può anche significare semplicemente entrata²⁷.

PROTIRO

SCHEDA TEMATICA: DRAMMATURGIA

In generale si può dire: che l'origine della tragedia va ricercata nei cori ditirambici in onore del dio Dioniso; che questi ditirambi in origine erano improvvisati ed erano fondamentalmente rapsodici; e che, col passare

TRAGEDIA

²⁶ NICOLL, *Lo Spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 28-29.

²⁷ A. NEPPI MODONA, *Gli edifici teatrali greci e romani*, Olshki, Firenze, 1961, pp. 63-66.



Dottorando:

Tutor:

Tema dell'attività di ricerca:

Angela Vasta

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

del tempo, furono «poeticizzati», i resi letterari, forse da Arione di Metimna. Il ditirambo non fu prerogativa di nessuna regione greca in particolare, la tendenza alla composizione letteraria si sviluppò probabilmente in regioni anche molto diverse: nell'insieme prese forma quasi di un cantico da cerimonia, cantato dai seguaci del dio, diretti da un capo o guida. Poi venne Tespi che, per iniziativa propria o elaborando esperienze di altri, trasformò definitivamente questo capo in un attore, alle cui parole rispondeva il canto del coro, che iniziò a trattare argomenti non specificatamente legati alle storie di Dioniso. Questo avvenne nel VI secolo a.C.: è nato il dramma, e con l'introduzione di un secondo attore e poi di un terzo, giunge a maturità per mano di Eschilo (525-456 a.C.), di Sofocle (495-406 a.C.) e di Euripide (480-406 a.C.), i maestri della tragedia greca²⁸.

Nei testi sopravvissuti si possono comunque individuare una serie di caratteristiche strutturali. Molte tragedie iniziano con un *prologos* che fornisce le informazioni sugli eventi accaduti prima dell'apertura del dramma. Segue la *parodos*, o entrata del coro. Se non c'è un prologo, è la *parodos* che dà inizio al dramma. Le *parodoi* delle tragedie sopravvissute hanno una lunghezza che varia dai venti ai duecento versi: introducono il coro, espongono gli avvenimenti e stabiliscono il tono della tragedia. Dopo la *parodos*, una serie di episodi, il cui numero può variare da tre a sei, separati dai canti corali o *stasima*, sviluppano l'azione principale. L'*exodos*, con l'uscita di tutti i personaggi e del coro, chiude la tragedia.

STRUTTURA

Tutte le tragedie greche esistenti si fondano essenzialmente sul mito o sulla storia. Ogni scrittore era comunque libero di alterare le storie e di inventare le motivazioni (raramente spiegate dal mito) dei personaggi e degli eventi. Così, benché i drammaturghi partissero spesso dalle medesime narrazioni mitiche, le potevano sviluppare e risolvere fornendo interpretazioni molto diverse tra loro...

Le più antiche tragedie greche rimaste sono di Eschilo (525-456 a.C.) che cominciò a partecipare alle competizioni drammatiche delle Dionisie cittadine intorno al 499 a.C...

ESCHILO

La maggiore innovazione attribuita ad Eschilo è l'introduzione del secondo attore. Generalmente si pensa che ciò sia avvenuto già all'inizio della sua carriera ma non è possibile stabilire alcuna data precisa. Dopo il 468 a.C., seguendo l'esempio di Sofocle, Eschilo utilizzò anche un terzo attore...

I personaggi di Eschilo hanno dimensioni eroiche, e sono quindi molto distanti dalle persone della vita reale, quotidiana. Generalmente sono dipinti con tratti brevi ma incisivi, efficaci ed assolutamente coerenti allo sviluppo dell'azione.

Eschilo è il più «teatrale» di tutti i tragici greci, in quanto sfrutta a fondo le risorse dello spettacolo. Le sue tragedie spesso fanno appello ad una spettacolarità monumentale: utilizzano talvolta due cori, introducono bighe tirate da cavalli, personaggi mitologici pittoreschi e terrificanti, e così via. Eschilo inoltre utilizza con frequenza elementi visivi di carattere simbolico, insolite danze corali e costumi fastosi...

Sofocle vinse 24 concorsi drammatici e conquistò la prima vittoria nel 468 a.C., in gara con Eschilo. Gli sono attribuite alcune importanti innovazioni quali l'aggiunta del terzo attore e l'aumento del numero dei coreuti da dodici a quindici. Rispetto ad Eschilo, Sofocle pone un'attenzione maggiore alla caratterizzazione dei personaggi, che sono complessi e psicologicamente ben costruiti, e riduce l'importanza del coro che viene staccato dall'azione della tragedia per assumere il ruolo di spettatore più che di attore. Sofocle è ritenuto il più abile dei tragici greci nell'organizzazione della materia drammatica: l'*Edipo re*, ad esempio, è considerato il modello perfetto della tragedia greca. Nei suoi drammi lo sviluppo dell'azione è sempre accuratamente motivato, e le scene sono costruite in modo da condurre efficacemente e progressivamente al culmine dell'intensità drammatica. Almeno nelle tragedie che ci sono rimaste non si presentano effetti visivi particolarmente elaborati, l'impatto emotivo scaturisce quindi esclusivamente dalla forza dell'azione drammatica...

SOFOCLE

... Euripide introduceva spesso argomenti ritenuti inadatti alla rappresentazione tragica, e l'esplorazione realistica delle motivazioni psicologiche dei personaggi, su cui l'autore insisteva, era considerata poco dignitosa per una tragedia. Inoltre Euripide, attraverso i suoi personaggi, sembrava mettere in dubbio la validità dei valori tradizionali. I protagonisti delle sue tragedie, infatti, criticano spesso il senso di giustizia degli dei, che a volte appaiono proprio come l'origine e la causa delle miserie umane. Talvolta Euripide insinua che sia il caso a dominare il mondo, e sostiene che gli esseri umani si preoccupano dei valori morali

EURIPIDE

²⁸ . NICOLL, *Lo Spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, pp. 20-21.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

più di quanto non facciano, almeno nelle rappresentazioni mitologiche, gli dei. Infine la sua tecnica drammatica era sovente considerata confusa. Molte tragedie di Euripide iniziano ad esempio con un monologo-prologo che riassume sommariamente gli antefatti, gli episodi non sono sempre collegati da un rapporto causale, e alcuni possono apparire superflui, i passaggi corali appaiono talvolta slegati dall'effettiva azione drammatica, e i conflitti vengono sovente risolti con il brusco intervento di un dio, che impone la soluzione e prescrive gli sviluppi ulteriori della vicenda...

Sull'origine del dramma satiresco si conosce assai poco. Secondo alcuni storici si sarebbe trattato della prima forma drammatica, da cui sarebbero poi scaturite gradualmente sia la tragedia che la commedia. Ma le prove più attendibili attribuiscono a Frattina l'invenzione del dramma satiresco, databile tra il 534 e il 500 a.C...

DRAMMA
SATIRESCO

Il dramma satiresco prende il suo nome dal coro, che era composto dai compagni di Dioniso dall'aspetto metà umano e metà caprino. Il corifeo era Sileno, il padre dei satiri. Talvolta la storia del dramma satiresco trattava temi connessi all'argomento delle tragedie a cui era affiancato, ma nella maggior parte dei casi era del tutto indipendente. Trattamento essenzialmente parodistico della mitologia, di cui spesso metteva in ridicolo le divinità e gli eroi con le loro gloriose avventure, l'azione chiassosa di questo tipo di dramma aveva luogo in ambienti rurali e comprendeva danze vivaci, gestualità e linguaggio osceni. La struttura dei drammi satireschi assomiglia a quella della tragedia, in quanto l'azione è divisa in una serie di episodi separati da odi corali. La lingua e il metro utilizzati sono invece assai diversi, in quanto tendono alla forma quotidiana e colloquiale²⁹.

La commedia ebbe una storia in certo qual modo simile. Nacque dal meno decoroso corteo buffonesco connesso al *χομος* (il latino *comus*), una processione spontanea organizzata dalla cittadinanza in onore di Dioniso, che finiva con un canto fallico. Il nostro termine «commedia» deriva da questa parola *χομος* più la parola *ὥδή* (canto). Evidentemente la festa del *komos* consisteva al principio solo nella processione, in un sacrificio e in un cantico; ma il cantico spesso aveva un andamento satirico e in origine la folla di astanti rispondeva al cantico motteggiando, sicché questo coro di risposta divenne un elemento dell'intero rituale, e quindi la commedia, quando alla fine si delineò come forma letteraria, si distinse dalla tragedia per la presenza in essa di due cori invece di uno solo: elemento strutturale, questo, che appare costantemente nelle commedie di Aristofane (448-380 a.C.)³⁰.

COMMEDIA

Probabilmente la caratteristica principale della commedia aristofanesca è il riferimento diretto ed esplicito ai fatti e ai problemi del momento, che investivano la vita sociale, culturale e politica di Atene (l'educazione dei giovani, la guerra contro Sparta, i procedimenti giudiziari e via dicendo)...

Sebbene esistano molte varianti, la struttura essenziale della commedia aristofanesca è semplice. Il prologo spiega la situazione iniziale ed espone la «trovata», entra il coro, quindi segue un dibattito (*agon*) sui pregi dell'idea proposta, che si decide infine di sperimentare. La *parabasis* (o ode corale, in cui il coro si rivolge al pubblico in modo diretto) divide la prima parte della commedia dalla seconda. Nella *parabasis* spesso vengono discussi problemi sociali e politici, talvolta si loda l'autore della commedia, o si invoca il favore del pubblico. La seconda parte della commedia è costituita da una serie di scene che mostrano i risultati della trovata iniziale. La scena finale (o *komos*) si conclude generalmente con la riconciliazione di tutti i personaggi e con la loro uscita di scena per recarsi ad un banchetto o ad una festa.

STRUTTURA

Dopo il 404, quando Atene fu sconfitta nella guerra del Peloponneso condotta contro Sparta, la satira politica e sociale scomparve gradualmente dalla commedia. Anche la tragedia cominciò a decadere, e con la fine del quinto secolo la prima grande fioritura della scrittura drammatica era ormai conclusa...

Anche la musica aveva una notevole importanza nel dramma greco: accompagnava i recitativi e rappresentava una componente inseparabile dalle odi corali. Soltanto raramente veniva usata da sola, senza le parole, per ottenere effetti particolari. All'inizio l'accompagnamento musicale doveva essere una sorta di sottofondo regolato in modo da non ostacolare l'esatta comprensione delle parole...

MUSICA

L'accompagnamento musicale dei drammi era creato dal suono di un unico flauto la cui tonalità assomigliava a quella di un moderno oboe o clarinetto. Altri strumenti, come la lira, le trombe e vari tipi di strumenti a percussione, venivano talvolta usati per creare effetti più ricercati. Il suonatore di flauto precedeva il coro

²⁹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 20-24.

³⁰ A. NICOLL, *Lo spazio Scenico, Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1966, p. 21.



entrando nell'orchestra, ma non sappiamo dove si collocasse esattamente durante la rappresentazione. Alcuni storici sostengono che il flautista indossava dei calzari di legno con cui batteva il tempo...

I greci credevano che la musica sollecitasse particolari atteggiamenti etici, e per questo associavano un particolare tipo di musica ad emozioni ed idee specifiche...

Come la musica, anche la danza era considerata portatrice di qualità morali. I greci definivano danza qualunque movimento ritmico espressivo, quindi la danza non si manifestava necessariamente attraverso una serie di figure create dalla successione di passi. Qualsiasi tipo di gestualità o di pantomima, se ritmico, poteva essere qualificato danza.

DANZA

Le danze della commedia erano meno solenni e maestose di quelle della tragedia, e spesso erano volutamente ridicole. Sovente al termine della commedia il coro usciva danzando in modo sfrenato. Le danze corali comiche si ispiravano a diversi modelli: il movimento degli animali, le cerimonie religiose, le celebrazioni delle vittorie militari, e vari altri tipi di attività rituali. Le danze eseguite dai singoli attori comprendevano anche schiaffi, calci, pedate e botte scambiate con gli altri personaggi.

La danza alla base del dramma satiresco era la *sikinis*, che consisteva probabilmente in salti, giochi scatenati e pantomime lascive. Spesso era una parodia alle danze tragiche³¹.

SCHEDA TEMATICA: ATTORE-CORO

Originariamente l'attore e l'autore erano la stessa persona. Non ci fu separazione tra i due ruoli fino a quando, all'inizio del quinto secolo a C., Eschilo introdusse un secondo attore. L'autore continuò a recitare nelle proprie opere comunque, fino all'epoca di Sofocle, che abbandonò questa pratica intorno al 468 a.C. e introdusse un terzo attore...

NUMERO
ATTORI

Dopo il 468 il numero degli attori previsti per ogni autore tragico fu fissato a tre. Questi potevano impersonare un numero variabile di personaggi. Talvolta lo stesso personaggio era interpretato, nelle diverse scene, da attori differenti...

In alcune opere venivano inserite delle comparse a cui erano assegnate parti non parlate oppure ruoli con pochissime battute. La commedia era soggetta a minori restrizioni...

Sembra che i greci attribuissero nella recitazione particolare importanza alla voce, in quanto giudicavano gli attori soprattutto per la bellezza dei toni vocali e per l'abilità di adattare la maniera di parlare allo stato d'animo e al personaggio. La recitazione aveva comunque un carattere più declamatorio che realistico, infatti non cercava tanto di rispecchiare le caratteristiche dell'età o del sesso, quanto piuttosto di riflettere la gradazione emotiva appropriata...

RECITAZIONE

Dopo Eschilo l'importanza del coro diminuì progressivamente, e nelle tragedie di Euripide gli interventi corali restarono legati soltanto in modo tenue all'azione drammatica.

I pareri degli storici sul numero dei membri del coro nella tragedia sono discordi. Secondo l'opinione tradizionale, originariamente i membri del coro erano cinquanta, poi ridotti a dodici da Eschilo ed ancora aumentati a quindici da Sofocle³².

NUMERO
COREUTI

Le maschere e i costumi testimoniano che in tutte le opere il coro tragico, in contrasto con quello ditirambico che nel corso della festa lo precedeva, svolgeva una parte drammatica che lo collegava agli attori. Il contatto durante i dialoghi parlati avveniva attraverso il corifeo, il quale, nella maggioranza dei drammi, ha molti versi da recitare, benché non faccia lunghi discorsi. Al tempo dell'attore unico, che era allora il poeta, non vi era stato altro dialogo che quello fra lui e il corifeo; donde l'uso del termine *hypokrites* (quello che risponde), per indicare l'attore. Quando il numero degli attori aumentò, diventando costoro, per conseguenza, potenzialmente indipendenti dal coro, conservarono ancora il loro rapporto con il corifeo, rivolgendosi di solito prima a lui quando entravano in scena, rispondendo alle sue domande, placando i suoi timori, aspettando alla fine di un discorso il suo commento di due versi, tanto previsto quanto fin troppo ovvio. Nelle tragedie posteriori giunte sino a noi, il ruolo del corifeo declina, mentre aumentano altri tipi di contatto,

CORIFEIO

³¹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 26, 33-34.

³² O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 30-31.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

soprattutto brani cantati (in greco, *kommoi*), quando la tensione del dramma raggiunge il colmo del dolore, dell'angoscia, dell'orrore o della gioia, e uno o più attori e il coro intero esprimono a turno la propria commozione; vedi, per esempio, l'alternarsi del coro di Sofocle con Edipo, quando quest'ultimo rientra in scena cieco, o del coro di Euripide con Elettra e Oreste dopo l'assassinio di Clitennestra nell'interno del palazzo³³.

Generalmente, il coro faceva il suo ingresso con un'andatura solenne e maestosa, solo raramente i coreuti entravano singolarmente o in piccoli gruppi provenienti da direzioni diverse. La maggior parte delle odi corali venivano cantate e ballate all'unisono, ma talvolta il coro era diviso in due gruppi che recitavano alternativamente. Qualche volta il coro scambiava delle battute con un personaggio e, in rari casi, i singoli membri del coro potevano recitare qualche verso isolato. Si può presumere che i gesti e l'intonazione del coro, come quelli degli attori, corrispondessero al carattere della situazione rappresentata, ma non si sa ne come fossero raggruppati i coreuti nel corso degli episodi, né in che modo la loro disposizione cambiasse durante le odi corali.

PARODO*

Il coro della commedia antica era composto da ventiquattro membri. Talvolta era suddiviso in due semicori, come nella *Lisistrata* in cui si contrappongono due gruppi di sesso opposto. Sembra che la commedia, in genere, godesse di una maggiore libertà della tragedia e quindi le entrate, le danze e gli usi del coro potevano variare considerevolmente. Dai testi delle commedie si può desumere che il coro doveva essere estremamente attivo durante tutta la rappresentazione. Tanto nella commedia che nella tragedia il coro faceva normalmente la sua entrata dopo il prologo e rimaneva in scena fino alla fine del dramma. In pochissimi casi, comunque, era presente fin dall'inizio del dramma, e talvolta usciva e ritornava anche nel corso dell'azione.

Nel teatro greco il coro assolveva diverse funzioni. Prima di tutto era un personaggio del dramma: dava consigli, esprimeva opinioni, poneva domande e qualche volta interveniva attivamente nell'azione. In secondo luogo definiva il contesto etico e sociale della vicenda e ribadiva la norma che doveva servire come criterio di giudizio dell'azione. In terzo luogo il coro fungeva frequentemente da spettatore ideale che reagiva agli avvenimenti ed ai personaggi proprio come, secondo l'autore, avrebbe dovuto reagire il pubblico reale. Infine il coro contribuiva in modo determinante, con il canto e la danza, alla spettacolarità della rappresentazione³⁴.

FUNZIONE
DRAMMATURGICA

Che cosa faceva (o non faceva) il coro come unità durante le scene di dialogo parlato, che in genere costituiscono all'incirca tre quarti del dramma?...

La risposta tradizionale, basata su qualche tardo accenno che fa riferimento alle commedie, è che durante le scene dialogate il coro conservava la propria formazione in tre file, guardando verso gli attori e volgendo le spalle al pubblico, verso cui si girava soltanto per recitare le sue parti poetiche. Si può forse credere questo per il palcoscenico alto del periodo posteriore, se (come pare probabile) gli attori allora recitavano sul palcoscenico, mentre il coro rimaneva sull'orchestra sottostante. In tal caso, il coro non avrebbe impedito agli spettatori di vedere gli attori che stavano tanto al di sopra...

Può darsi che questo sia giusto per il teatro ellenistico, ma è difficile immaginare che nel V secolo a. C., durante quasi tutta la rappresentazione, il pubblico si trovasse di fronte a un rettangolo ordinato di spalle immobili. Essendo sullo stesso piano dell'*orchestra* o elevati poco sopra di essa, gli attori non avrebbero potuto esser visti per intero dagli spettatori delle prime file — quelle più importanti — e una tale passività assoluta certamente non sarebbe stata in armonia con la parte attiva voluta per il coro dalla Poetica (in contrasto con i Problemi)...

Non è probabile che il coro si comportasse come una folla in una rappresentazione moderna, mostrando le proprie emozioni e fingendo di conversare; ma, come unità, doveva senz'altro reagire alle parole ed

³³ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 89-90.

*Nell'antico teatro greco, ciascuna delle due entrate laterali che davano accesso al luogo della rappresentazione. Il termine passò poi a significare l'ingresso del coro nell'orchestra e il canto da esso eseguito in questo suo primo presentarsi davanti agli spettatori.

³⁴ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 31-32.



Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

all'azione, e per rendere visibili tali reazioni, doveva stare di fronte all'auditorio, o quasi. Forse, con una certa audacia, dovremmo affidarci agli accenni confusi fatti dagli scolasti a una specie di «danza» eseguita dal coro mentre gli attori recitavano. È possibile immaginare che mentre si snodava la vicenda e le voci degli attori risuonavano al di sopra dell'auditorio, i membri del coro arricchissero lo spettacolo e guidassero il pubblico, «danzando» le scene dialogate...

Molte delle loro mosse potevano consistere in una pantomima imitativa, cui spesso fanno cenno Platone ed Aristotele. Non siamo in grado di dire quanto fosse realistica, ma possiamo immaginare che tale «danza» mimasse la reazione fisica al dramma che gli spettatori avrebbero potuto esternare se si fossero alzati dai loro posti...

PANTOMIMA

Dal suo posto nell'orchestra il coro era collegato da una parte con gli attori, dall'altra con gli spettatori, i quali, in questi umili vecchi o ancelle, vedevano gente più simile a loro che non le figure eroiche degli attori e, a causa della loro familiarità con la danza corale nelle gare ditirambiche e altrove, percepivano attraverso i movimenti del coro il flusso e riflusso del ritmo drammatico³⁵.

RITMO
DRAMMATICO

E impossibile stabilire se nel quinto secolo le maschere usate nella tragedia si riducessero a pochi tipi convenzionali. Alcuni storici lo ritengono. Altri pensano invece che fosse lasciato un ampio spazio alla sperimentazione e all'innovazione. Comunque le maschere dei personaggi di uno stesso dramma dovevano per forza essere molto diverse tra loro per rendere immediatamente evidenti i frequenti cambiamenti di ruolo dello stesso attore. D'altra parte, i membri del coro della tragedia dovevano avere sempre un identico aspetto.

MASCHERE

Le maschere della commedia erano estremamente varie. I cori spesso rappresentavano uccelli, animali o insetti resi con maschere appropriate, ma non necessariamente realistiche. Le maschere che rappresentavano esseri umani esageravano spesso alcune caratteristiche come la calvizie o la bruttezza, che erano considerate attributi ridicoli di sicuro effetto comico. Generalmente tutti i membri del coro indossavano maschere identiche, ma qualche volta portavano maschere diverse ed individualizzate. Quando gli attori interpretavano personaggi ateniesi famosi, ad esempio Socrate nelle Nuvole, venivano usate delle maschere somiglianti, anche se caricaturali.

I componenti del coro del dramma satiresco sono generalmente raffigurati come esseri dal naso camuso, con capelli e barbe scure e spettinate, e orecchie aguzze come quelle dei cavalli. Talvolta sono parzialmente calvi, altre volte hanno le corna. Sileno è rappresentato con i capelli e la barba grigi. Comunque si presume che gli attori indossassero delle maschere simili a quelle usate nella tragedia.³⁶

SCHEDA TEMATICA: ATTORE-CORO

Originariamente l'attore e l'autore erano la stessa persona. Non ci fu separazione tra i due ruoli fino a quando, all'inizio del quinto secolo a C., Eschilo introdusse un secondo attore. L'autore continuò a recitare nelle proprie opere comunque, fino all'epoca di Sofocle, che abbandonò questa pratica intorno al 468 a.C. e introdusse un terzo attore...

NUMERO
ATTORI

Dopo il 468 il numero degli attori previsti per ogni autore tragico fu fissato a tre. Questi potevano impersonare un numero variabile di personaggi. Talvolta lo stesso personaggio era interpretato, nelle diverse scene, da attori differenti...

In alcune opere venivano inserite delle comparse a cui erano assegnate parti non parlate oppure ruoli con pochissime battute. La commedia era soggetta a minori restrizioni...

Sembra che i greci attribuissero nella recitazione particolare importanza alla voce, in quanto giudicavano gli attori soprattutto per la bellezza dei toni vocali e per l'abilità di adattare la maniera di parlare allo stato d'animo e al personaggio. La recitazione aveva comunque un carattere più declamatorio che realistico, infatti

RECITAZIONE

³⁵ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 90-93.

³⁶ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 38.



non cercava tanto di rispecchiare le caratteristiche dell'età o del sesso, quanto piuttosto di riflettere la gradazione emotiva appropriata...

Dopo Eschilo l'importanza del coro diminuì progressivamente, e nelle tragedie di Euripide gli interventi corali restarono legati soltanto in modo tenue all'azione drammatica.

I pareri degli storici sul numero dei membri del coro nella tragedia sono discordi. Secondo l'opinione tradizionale, originariamente i membri del coro erano cinquanta, poi ridotti a dodici da Eschilo ed ancora aumentati a quindici da Sofocle³⁷.

NUMERO
COREUTI

Le maschere e i costumi testimoniano che in tutte le opere il coro tragico, in contrasto con quello ditirambico che nel corso della festa lo precedeva, svolgeva una parte drammatica che lo collegava agli attori. Il contatto durante i dialoghi parlati avveniva attraverso il corifeo, il quale, nella maggioranza dei drammi, ha molti versi da recitare, benché non faccia lunghi discorsi. Al tempo dell'attore unico, che era allora il poeta, non vi era stato altro dialogo che quello fra lui e il corifeo; donde l'uso del termine *hypokrites* (quello che risponde), per indicare l'attore. Quando il numero degli attori aumentò, diventando costoro, per conseguenza, potenzialmente indipendenti dal coro, conservarono ancora il loro rapporto con il corifeo, rivolgendosi di solito prima a lui quando entravano in scena, rispondendo alle sue domande, placando i suoi timori, aspettando alla fine di un discorso il suo commento di due versi, tanto previsto quanto fin troppo ovvio. Nelle tragedie posteriori giunte sino a noi, il ruolo del corifeo declina, mentre aumentano altri tipi di contatto, soprattutto brani cantati (in greco, *kommoi*), quando la tensione del dramma raggiunge il colmo del dolore, dell'angoscia, dell'orrore o della gioia, e uno o più attori e il coro intero esprimono a turno la propria commozione; vedi, per esempio, l'alternarsi del coro di Sofocle con Edipo, quando quest'ultimo rientra in scena cieco, o del coro di Euripide con Elettra e Oreste dopo l'assassinio di Clitennestra nell'interno del palazzo³⁸.

CORIFEO

Generalmente, il coro faceva il suo ingresso con un'andatura solenne e maestosa, solo raramente i coreuti entravano singolarmente o in piccoli gruppi provenienti da direzioni diverse. La maggior parte delle odi corali venivano cantate e ballate all'unisono, ma talvolta il coro era diviso in due gruppi che recitavano alternativamente. Qualche volta il coro scambiava delle battute con un personaggio e, in rari casi, i singoli membri del coro potevano recitare qualche verso isolato. Si può presumere che i gesti e l'intonazione del coro, come quelli degli attori, corrispondessero al carattere della situazione rappresentata, ma non si sa ne come fossero raggruppati i coreuti nel corso degli episodi, né in che modo la loro disposizione cambiasse durante le odi corali.

PARODO*

Il coro della commedia antica era composto da ventiquattro membri. Talvolta era suddiviso in due semicori, come nella *Lisistrata* in cui si contrappongono due gruppi di sesso opposto. Sembra che la commedia, in genere, godesse di una maggiore libertà della tragedia e quindi le entrate, le danze e gli usi del coro potevano variare considerevolmente. Dai testi delle commedie si può desumere che il coro doveva essere estremamente attivo durante tutta la rappresentazione. Tanto nella commedia che nella tragedia il coro faceva normalmente la sua entrata dopo il prologo e rimaneva in scena fino alla fine del dramma. In pochissimi casi, comunque, era presente fin dall'inizio del dramma, e talvolta usciva e ritornava anche nel corso dell'azione.

Nel teatro greco il coro assolveva diverse funzioni. Prima di tutto era un personaggio del dramma: dava consigli, esprimeva opinioni, poneva domande e qualche volta interveniva attivamente nell'azione. In secondo luogo definiva il contesto etico e sociale della vicenda e ribadiva la norma che doveva servire come criterio di giudizio dell'azione. In terzo luogo il coro fungeva frequentemente da spettatore ideale che reagiva agli avvenimenti ed ai personaggi proprio come, secondo l'autore, avrebbe dovuto reagire il pubblico reale. Infine il coro contribuiva in modo determinante, con il canto e la danza, alla spettacolarità della rappresentazione³⁹.

FUNZIONE
DRAMMATURGICA

³⁷ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 30-31.

³⁸ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 89-90.

*Nell'antico teatro greco, ciascuna delle due entrate laterali che davano accesso al luogo della rappresentazione. Il termine passò poi a significare l'ingresso del coro nell'orchestra e il canto da esso eseguito in questo suo primo presentarsi davanti agli spettatori.

³⁹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, pp. 31-32.



Che cosa faceva (o non faceva) il coro come unità durante le scene di dialogo parlato, che in genere costituiscono all'incirca tre quarti del dramma?...

La risposta tradizionale, basata su qualche tardo accenno che fa riferimento alle commedie, è che durante le scene dialogate il coro conservava la propria formazione in tre file, guardando verso gli attori e volgendo le spalle al pubblico, verso cui si girava soltanto per recitare le sue parti poetiche. Si può forse credere questo per il palcoscenico alto del periodo posteriore, se (come pare probabile) gli attori allora recitavano sul palcoscenico, mentre il coro rimaneva sull'orchestra sottostante. In tal caso, il coro non avrebbe impedito agli spettatori di vedere gli attori che stavano tanto al di sopra...

Può darsi che questo sia giusto per il teatro ellenistico, ma è difficile immaginare che nel V secolo a. C., durante quasi tutta la rappresentazione, il pubblico si trovasse di fronte a un rettangolo ordinato di spalle immobili. Essendo sullo stesso piano dell'*orchestra* o elevati poco sopra di essa, gli attori non avrebbero potuto esser visti per intero dagli spettatori delle prime file — quelle più importanti — e una tale passività assoluta certamente non sarebbe stata in armonia con la parte attiva voluta per il coro dalla Poetica (in contrasto con i Problemi)...

Non è probabile che il coro si comportasse come una folla in una rappresentazione moderna, mostrando le proprie emozioni e fingendo di conversare; ma, come unità, doveva senz'altro reagire alle parole ed all'azione, e per rendere visibili tali reazioni, doveva stare di fronte all'auditorio, o quasi. Forse, con una certa audacia, dovremmo affidarci agli accenni confusi fatti dagli scolasti a una specie di «danza» eseguita dal coro mentre gli attori recitavano. È possibile immaginare che mentre si snodava la vicenda e le voci degli attori risuonavano al di sopra dell'auditorio, i membri del coro arricchissero lo spettacolo e guidassero il pubblico, «danzando» le scene dialogate...

Molte delle loro mosse potevano consistere in una pantomima imitativa, cui spesso fanno cenno Platone ed Aristotele. Non siamo in grado di dire quanto fosse realistica, ma possiamo immaginare che tale «danza» mimasse la reazione fisica al dramma che gli spettatori avrebbero potuto esternare se si fossero alzati dai loro posti...

PANTOMIMA

Dal suo posto nell'orchestra il coro era collegato da una parte con gli attori, dall'altra con gli spettatori, i quali, in questi umili vecchi o ancelle, vedevano gente più simile a loro che non le figure eroiche degli attori e, a causa della loro familiarità con la danza corale nelle gare ditirambiche e altrove, percepivano attraverso i movimenti del coro il flusso e riflusso del ritmo drammatico⁴⁰.

RITMO
DRAMMATICO

E impossibile stabilire se nel quinto secolo le maschere usate nella tragedia si riducessero a pochi tipi convenzionali. Alcuni storici lo ritengono. Altri pensano invece che fosse lasciato un ampio spazio alla sperimentazione e all'innovazione. Comunque le maschere dei personaggi di uno stesso dramma dovevano per forza essere molto diverse tra loro per rendere immediatamente evidenti i frequenti cambiamenti di ruolo dello stesso attore. D'altra parte, i membri del coro della tragedia dovevano avere sempre un identico aspetto. Le maschere della commedia erano estremamente varie. I cori spesso rappresentavano uccelli, animali o insetti resi con maschere appropriate, ma non necessariamente realistiche. Le maschere che rappresentavano esseri umani esageravano spesso alcune caratteristiche come la calvizie o la bruttezza, che erano considerate attributi ridicoli di sicuro effetto comico. Generalmente tutti i membri del coro indossavano maschere identiche, ma qualche volta portavano maschere diverse ed individualizzate. Quando gli attori interpretavano personaggi ateniesi famosi, ad esempio Socrate nelle Nuvole, venivano usate delle maschere somiglianti, anche se caricaturali.

MASCHERE

I componenti del coro del dramma satiresco sono generalmente raffigurati come esseri dal naso camuso, con capelli e barbe scure e spettinate, e orecchie aguzze come quelle dei cavalli. Talvolta sono parzialmente calvi, altre volte hanno le corna. Sileno è rappresentato con i capelli e la barba grigi. Comunque si presume che gli attori indossassero delle maschere simili a quelle usate nella tragedia.⁴¹

⁴⁰ H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 90-93.

⁴¹ O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, Marsilio Editori, Venezia, 2005, p. 38.



BIBLIOGRAFIA

ALONGE R., BONINO G. D., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino, 2000

ANDERSON S., *Behrens's changing concept*, in *Architectural Designs*, 1969, vol. 39, n.2

ANDERSON S., *Il teatro come kultursymbol, Behrens a Darmstadt 1900-03*, in *Peter Berens 1868-1940*, Electa, Milano, 2002

ANGELINI F., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1988

APPIA A., *Attore, Musica e scena* a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1983

ARIS C. M., *Le variazioni dell'identità, il tipo in architettura*, Città-studi, Milano, 1994

BARCHIN G., *Il teatro di Mejerchol'd*, in *Il metodo di lavoro dell'architetto. L'esperienza dell'architettura sovietica 1917-1957*, Mosca, 1981

BEHRENS P., *On the art of the stage*, in *Perspecta*, 1990, vol. 26

BRECHT B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2004

BROCKETT O., *Storia del teatro*, trad. it. Marsilio, Venezia, 1988

CONSONNI G., *Teatro corpo architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1998

CRINO G., a cura di, *La rivoluzione teatrale*, Editori riuniti, Roma, 1962

CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992

CRUCIANI F., SAVARESE N., *Guide bibliografiche. Teatro*, Garzanti, Milano, 1991

CRUCIANI F., FALLETTI C., *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di, Il Mulino, Bologna, 1986

DALCROZE J. E., *Il ritmo, la musica e l'educazione*, EDT, Torino, 2008

DEBORD G., *La società dello spettacolo*, trad. it. Vallecchi, Firenze, 1979

DE MICHELIS M., *L'istituto Jaques- Dalcroze a Hellerau*, in *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano, 1991



FIORILLO C., *Architettura e Scenografia*, Millennium, Bologna, 2005

FIORILLO C., *Il teatro fluttuante, la tipologia teatrale tra Oriente ed Occidente*, in ArQ 16, Napoli, 1997

FORSYTH M., *Edifici per la musica : l'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Zanichelli, Bologna, 1987

GOBRAN S., *The Munich Theater Letters*, Perspecta, vol 26, Theater, Theatricality, and Architecture, 1990, pp. 47-68

IZENOUR G. C., *Theatre Design*, Yale University Press, New Haven and London, 1996

LEACROFT R. H., *Theatre and Playhouse. An illustrated survey of the Theatre Building from Ancient Greece to present day*, Methuen, London, 1984

LEEPER J., *Peter Behrens and the theatre*, in Architectural Review, 1968, vol. 144, n.858

MALCOVATI F., *L'Ottobre teatrale 1918-1919*, a cura di, Feltrinelli, Milano, 1977

MAROTTI F., *Gordon Craig*, Bologna, Cappelli, 1961

MEJERCHOL'D V., *1918. Lezioni di teatro*, Ubulibri, Milano, 2004

MORETTI B., *Teatri*, Hoepli, Milano, 1936

NEUFERT E., *Enciclopedia pratica per progettare e costruire*, Hoepli, Milano, 1996

NICOLL A., *Lo spazio scenico*, trad. it. Bulzoni, Roma, 1971

OTTAI A., *Scena e scenario. Frammenti teatrali della prima esposizione della Colonia degli artisti di Darmstadt*, a cura di, Kappa, Bologna, 1987

PANIZZA M., *Edifici per lo spettacolo*, Laterza, Roma-Bari, 1996

PISCATOR E., *Il teatro politico*, trad. it. Einaudi, Torino, 1976

PORTOGHESI P., *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Gangemi Editore, Roma, 2007

PUPPA P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1998

RAVE P. O., *Karl Friedrich Schinkel*, Electa-Mondadori, Milano, 1989



REINHARDT M., *I sogni del mago*, a cura di E. Fuhrich e G. Prossnitz, Guerini editore, Milano, 1984

RICCHELLI G., *L'orizzonte della scena nei teatri*, Hoepli, Milano 2004

SCHARP D., *Henri Van de Velde, Theatre Designs 1904-1914*, Architectural Association, Londra, 1974

SCHLEMMER O., MOHOLY-NAGI L., MOLNÁR F., *Il teatro del Bauhaus*, trad. it. Einaudi, Torino, 1975

SINISI S., INNAMORATI I., *Storia del Teatro. Lo Spazio Scenico dai Greci alle Avanguardie*, Mondadori, Milano, 2003

SERLIO S., *I sette libri dell'architettura*, Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1987

TAFURI M., *Teatri e scenografie*, prefazione di L. Squarzina, Touring Club Italiano, Milano 1976

TAFURI, M., *Il teatro come città virtuale. da Appia al Totaltheater*, in Lotus, n.17, 1977

TINTI L., *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1980

TRAME U., *Lo spazio della musica, studi e progetti per il nuovo auditorium della città di Padova*, Edizioni Skira, Milano, 1999

VICENTINI C., a cura di, *Il teatro nella società dello spettacolo*, il Mulino, Bologna, 1983

VITRUVIO M. P., *De Architectura*, a cura di P. Gross, Einaudi, Torino, 1997

WILHELM K., *Stefan Sebök e l'idea di Totaltheater*, in Casabella, 1988, n.551

WOLFGANG H., *Gottfried Semper. Architettura e teoria*, Electa-Mondadori, Milano, 1990

APPENDICE

ANTI C., *Teatri Greci Arcaici*, Le Tre Venezie, Padova, 1947

ARISTOTELE, *Poetica*, Bompiani - Etas - Fabbri - Sonzogno, Milano, 2000

DETIENNE M., *Noi e i Greci*, Cortina Raffaello, Milano, 2007



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E AMBIENTALE "TEORIE E METODOLOGIE"

Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana - Indirizzo: Architettura, Città e Paesaggio

Dottorando:

Angela Vasta

Tutor:

Prof. Arch. Giuseppe Cilento

Tema dell'attività di ricerca:

L'Architettura del Teatro nella Società dello Spettacolo del Novecento

GRASSI G., *L'architettura del teatro e la città greca*, in *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Roma, 2000

NEPPI MODONA A., *Gli edifici teatrali greci e romani*, Olshki, Firenze, 1961

LONGO O., *La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. De Finis, Olschki, Firenze, 1989

VERNANT J. P., VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale estetico e psicologico*, Einaudi, Torino, 1977

WAGNER R., *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di G. Petrucci, Rizzoli, Milano, 1963